

حينما صدرت (جذور) مُغلّنةً انجازها للتراث ، لم يكن يدور في خلدِها تعارضها مع منجزات الفكر المعاصر (نقداً وفلسفةً وعلومًا اجتماعية ...)، ولكنها تحسب نفسها استجابةً طبيعيةً لاكتشاف التراث برؤيةٍ معاصرة ، تشكّل - في وعيها المستقبليّ - مساحةً لعدد من المقاربات التي تجعل من عملٍ كهذا اتصالاً بالتراث وانفصالاً عنه في وقتٍ واحد .

فـ (جذور) - ومنذ عدها الأول - كانت مدركةً لفلسفة وجودها الثقافي في محيط الدرس التراثي ، مقدّرةً انجازها (الموضوعي) للتراث ، في اتصالٍ بمحيط إصدارات مشابهة ، وانفصالٍ عنها ، حين تجعل من هُما معاينة التراث بصفته جماع خبرة إنسانية وتجربة تاريخية ، مازالت قادرة على القراءة والمقاربة . وهي ، بذلك .. تفتح فضاءها على التراث ، لا لكرّس مفهومات مدرسية وأكاديمية تقليدية؛ ولكن لتطرح أسئلتها على ذلك المنجز الإنساني ، بحسب أنساقه الثقافية وجراكه الاجتماعي .

و(جذور)، بهذا التصوّر ، تحاول أن تفتح فضاءاتٍ جديدةً لمسألة التراث ، وتخرج به عن أن يتلخّص ، في وعي المشتغلين به ، في تحرير نصٍّ من نصوصه ، أو استدراك على نشرة لكتاب " تمّ تحقيقه ! لأنّ أعمالاً جليّةً ، كهذه ، لن تكون ، بحسب رؤية (جذور) إضافة إلى حقل الدرس التراثي الذي تطمح إليه . في حين يتمظهر (التراث)، في رؤيتها ، في التماسٍ مع عتباتٍ أخرى ، تشكّل إمكانات نصيّة جديدة ، ستكشف حركة التاريخ ، وبأدواتٍ جديدة ، لا تنحاز إلى الأدبي

واللغوي ، ولكنها ، إلى ذلك تنفتح على العلوم الأخرى ، وبخاصة (الإناسة الثقافية) ومقاربة (الأنساق) التي تشكل كُخمة التراث وسداه .

(جذور) - وقد أكملت بعددها هذا عامها الثاني - تدرك أن شرطها الثقافي قد آتى ثماره ، حينما تقبلها المشتغلون بالتراث والعلوم الإنسانية ، قبولاً حسناً ، مدركين فلسفتها ورؤيتها للتراث ، التي تستجيب لمومنا الثقافية ، والدور الممكن للماضي في حاضر الأمة ومستقبلها ، خاصة أن صدورها تزامن مع عدد من المتغيرات الكونية التي تجعل من حضور (التراث) أمراً أساسياً ، لا للإرغاء في جنبه ، خوفاً من عوادي (العولمة) ، والبحث عن مامن ! ولكن للناسي بتجاربه التاريخية ، ومحاولة إنتاج دلالاته الحضارية ، بحثاً عن ثقافة عربية منفتحة على الآخر ، لأنها ذات (جذور) متأللة في صميم التجربة التاريخية والاجتماعية .

وقد رأت هيئة تحرير (جذور) تخصيص جزء من أعدادها القادمة على هيئة (مناور) تقارب فضاء من فضاءات التراث ، واستكشاف قيمه الكامنة فيه ، وذلك بحسب هذه العناوانات :

- * فضاءات المدينة العربية / الإسلامية .
- * صناعة الكتاب في التراث العربي .
- * المصطلح النقدي - مرحلة ما قبل التدوين - .
- * أدب اليهود الإسلامية المتأخرة - قراءة أخرى - .
- * العامة في التاريخ الإسلامي .
- والله من وراء القصد ،،،

هيئة التحرير

**الإشارة - البنية - الأثر
قراءة في «دلائل الإعجاز»
في ضوء النقد الحديث**



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhris.com>

عبدالله بن أحمد الفيقي

١- الإشارة :

يمثل مفهوم " السيمة = العلامة " أهم مبادئ (السيموية / السيميولوجيا) أو علم السيمات^(١). وهناك في أنواع السيمات :

١ - " السيمة الأمارية Index " ، وعلاقة الدال بالمدلول فيها جزئية سببية ، كعلاقة الدخان بالنار .

٢ - " السيمة الإيقونية Icon " ، والعلاقة فيها كلية تشابهية ، كعلاقة التمثال بصاحبه .

٣ - " السيمة الرمزية Symbol " ، والعلاقة فيها إيجائية .

٤ - " السيمة الإشارية Sign " ، وتتعلم فيها علاقة الدال بالمدلول ، إلا أن تكون علاقة اعتباطية توطائية ، كعلاقة الدال بمدلوله في ألفبائية الصم البكم . وهذا النوع هو المعنى في هذا البحث^(٢).

والسيموية علم واسع ، كان قد أخذ مجراه إلى دراسة النصوص منذ عالم اللغة السويسري (فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure - ١٩١٣م) في أماليه التي نشرها تلاميذه عام ١٩١٦م ، بعنوان " مساق في علم اللغة العام Cours de Linguistique générale " ، الذي يذهب إلى أن " اللغة نظام من الإشارات تعبر عن أفكار ، ولذلك فإنها تمكن مقارنتها بنظام

الكتابة ، أو بالقبائية الصم البكم ، أو الطقوس الرمزية ، أو صيغ الكياسة ، أو الإشارات العسكرية ، إلخ. لكن اللغة هي الأهم من بين تلك الأنظمة قاطبة^(٢).

ومن ثم فاللغة - حسب (رولان بارت)^(٣) - مجموعة من الإشارات Signs ، ذات علاقات اعتباطية بموضوعاتها العينية ، توطئتها بمصوراتها الذهنية ، يكتسب الإنسان معرفة العلاقات بين دواها ومدلولاتها بالدربة الجماعية ، كتعلم اللسان العربي على سبيل المثال . إن السيموية اللغوية بهذا مرتبطة بفكرة اصطلاحية اللغة من جهة ، ومن جهة أخرى بالسيمائية التي ازدهرت في الغرب في (القرن الرابع عشر الميلادي)، والتي جذبت رؤاها من بعد السرياليين وسواهم في العصر الحديث^(٤).

ولأن الكلمة إشارة اعتباطية توطئتها ، اكتسبت طاقتها على التحول الدلالي ، وأكسبت (البنية) قدرتها على الكمالية والتحول والتنظيم الذاتي ، (كما سيأتي في خصائص البنية). لكن الإشارة لا تتحدد هوياتها إلا من خلال تميزها عن غيرها من الإشارات ، فشبكة هذا السياق هي التي تمنحها طاقتها الدلالية التخيلية . ولما كانت هذه الشبكة نسيجاً من سمات النص الداخلية - وفق جنسه الخاص - وإحالاتها الخارجية ، فإن رصيد الإشارة من السياق الخارجي هو المتحكم في مقدار الطاقة الكامنة في حركة سياقها الداخلي . وغير مثال على ذلك ما يحدث في جنس الأمثال من اختزال تجارب أمة في إشارات قليلة تنكئ على رصيدها الضخم من السياق الخارجي . ومن ثم يصبح من غير المجدي لوعي القارئ بلاغية الإشارة مجرد معرفة اللغة التي صيغت فيها^(٥).

ولقد أوضح (عبدالقاهر الجرجاني)^(٦) اعتباراً طيبة الإشارة وعجزها عن تكوين دلالتها دون سياق النص ، مقيماً جدلاً على ذلك - بالنظر في اللغة الواحدة والمقارنة باللغات الأخرى - شيئاً بذلك الجدل الذي يدلي به دي سوسير وتابعوه من السيميائيين^(٧) ، إذ يقول :

" ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى (الصورة) التي لها يكون الكلم إخباراً وأمرًا ونهيًا واستخباراً وتعجباً ، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبها على ما هي موسومة به ، حتى يقال : إن "رجلاً" أدل على معناها من "فرس" على ما سمي به ، وحتى يتصور في الأسمين يوضعان لشيء واحد ، أن يكون هذا أحسن نياً عنه وأبين كشفًا عن صورته عن الآخر ، فيكون "الليث" مثلاً أدل على السبع المعلوم من "الأسد" ، وحتى أنا لو أردنا الموازنة بين لغتين كالعربية والفارسية ، سأغ نساً أن نجعل لفظة "رجل" أدل على الآدمي الذكر من نظيره في الفارسية ؟ " (٨)

ويعمل بالآية الكريمة : «وقيل : يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل : بُعْداً للقوم الظالمين». ثم يقول : " إن شككت ، فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أُخِذَتْ من بين أخواتها وأُفِرِدَتْ ، لأُدَّتْ من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : "ابلعي" ، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها ^(٩٠) . وبعد تحليل سياق هذه الآية الذي كَوَّنَ بنيتها واعتمدت عليه إشاراتها في طاقاتها التخيلية ، قال : " فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً ، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة ، وأن الفضيلة وخلالها ، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك ، مما لا تعلّق له بصريح اللفظ ^(٩١) .

ولكن هل كانت إشارة اللفظة إشارة مطلقة في رأي الجرجاني ؟ ، بمعنى أليست للفظ المفرد طاقته التصويرية في ذاته ؟ ..

لقد كانت غاية الجرجاني في " دلائل الإعجاز " البحث في ما يجعل لتَظْمِ الكلام بلاغيته وإعجازه ، مما يعود لديه إلى الصورة والتركيب لا إلى اللفظ المفرد ، وإلاّ ففي كلامه ما يدل على رأيه في اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول ، وأنها ليست باعتبارية مطلقة . ذلك حينما يقول قبل كلامه الآنف - عن " قضية اللفظ عند المعتزلة وبيان فسادها " - : " ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها [أي الوصف بالفصاحة والبلاغة] ، مما يُفرد فيه اللفظ بالنعته والصفة ، ويُنسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى ،

غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتعامها فيما له كانت دلالة ، ثم تبرّجها في صورة أمي وأزين وآنق وأعجب وأحقّ بأن تستولي على هوى النفس ... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته ، وتختار له اللفظ الذي هو أخصر به وأكشف عنه وأتم له ، وأخرى بأن يكسبه ثبلاً ، ويظهر فيه مزية^(١١).

على أن مفهوم (الاعتباطية) قد ظلّ محلّ قلق لدى السيميويين أنفسهم ، ولذا سعى (مياجي)^(١٢) إلى تسويغ الاعتباطية بإشارته إلى تقسيم دي موسير إياها إلى ما سماه "اعتباطية نسبية Relativity" و"اعتباطية جذرية Radically Arbitrary". مثلما حاول (بارث)^(١٣) الاستدراك على سوسير بصلّفه بفكرة التواطئية الذهنية لأبناء اللغة ، التي لا مجال لاعتباطية فيها ، وإنما الاعتباطية تقع في علاقة الإشارة بمرجعيتها العينية .

بل يمكن هنا استئناف النظر إلى علاقة الدال بالمدلول ، لنبذ أيّ أنها قد تُدرَك دون ذلك التواطؤ أو الدُّربة اللغوية اللذين إليهما يشير بارث ، وذلك على سبيل الإيماء الصوتي للكلمات ، المرتبط باستدعاء متصوّر ذهني مجرّد لجذر مدلول مادة الكلمة - المتطاوّل بشفافيةٍ إيحائيةٍ على الزمان والمكان واللغة الواحدة - لا بوجود المدلول المحدّد لفردة لغوية مشتقة . أي أن هنالك (جذراً معنوياً ثابتاً) يصاحب (جذراً لغوياً متحولاً) ويحتويه .. وليس ذلك الجذر المعنوي سوى ما يشير إليه (لاكان)^(١٤) نفسه بـ "نواة اللامعنى" (a kernel, a kern, of non-sense) ، التي على فرزها في

الموضوع تعتمد نتيجة تفسيره ، وعلاقة الجذر الثاني (البدال) بجذر الأول (المدلول) هي علاقة تعبيرية . لا في تلك النسبة من اللغة المعبرة أصواتاً عن معانيها (Onomatopoeia) فحسب ، ولكن أيضاً من قبيل ما يشير إليه اللساني المحدث - الذي ينعتة (رومان ياكوبسون)^(١٥) - بـ " الأكثر عمقاً " - (إميل بنفينست Emile Benveniste - ١٩٣٩) ، حينما يرفض اعتباطية سوسير ، ذاهباً إلى ضرورة الارتباط بين الدال والمدلول ، وأنها يرتسمان في الذهن ، ويستتاران بصورة متبادلة في كافة الظروف . أو قبل بنفينست ما يشير إليه (ابن جني)^(١٦) - بـ " الاشتقاق الأكبر " ، كإحياء أصوات المادة اللغوية (ش.ج.ر) مثلاً - للعربي ولغير العربي - بفكرة " التشجر والتشعب " . وكأن اللغة بذاك ما هي إلا ضرب من الموسيقى والتصوير الصوتي للأفكار^(١٧) . وهذه (الحرية المقيدة) تكتسب الإشارة اللغوية طاقاتها على (التحوّل) الإيحائي المستمر - التي يستغلها المستوى الأدبي من اللغة إلى أقصاها - (دون أن تتلاشى) في مهبط الاعتباط المطلق .

ولهذا أيضاً فإن الجرجاني ، حتى - وهو يؤكد على اعتباطية الإشارة اللغوية بقوله : " لو أن واضع اللغة كان قد قال " ربض " مكان " ضرب " ، لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد^(١٨) - لا تراه يخرج - في ربطه اعتباطية الإشارة بالتواطئية - عن دائرة ما سماه (ابن جني) بـ " الاشتقاق الأكبر " ؛ ما يدل على اعتباره القيمة الدلالية الإيحائية الكامنة في أصوات المفردات اللغوية ذاتها . وبذلك يقرب مفهوم الإشارة لدى الجرجاني من مفهوم (السّيمة / الرمز) . أي أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية بإطلاق ،

حسب ما رآه (دي سوسير)، وما تبناه بعده السيميويون المتأخرون كـ (بارث) و(لاكان)^(١٩)، وإنما هي تشتمل على مبدأ ربط . وهو ما كان يراه مؤسس السيموية الفيلسوف الأمريكي (شارلز سندرز بارس C.S. Peirce - ١٩١٤)، حيث يرى أن الإشارة : " شيء ما يرمز لشيء آخر ، بالنسبة إلى شخص ما ، وفق علاقة ما أو قابلية ما "^(٢٠). وكذا ما أكد عليه (ميخائيل باختين) و(شارودو)؛ وهما يذهبان إلى عدم حيادية الدال أو اعتباطيته - لغوياً كان أم غير لغوي - وأن هنالك دائماً بين الدال والمدلول تناسباً (إيديولوجياً أو واقعياً) من نوع ما"^(٢١).



٢ - البنية :

أهم المعطيات التي تقدمها البنيوية : مفهوم (البنية) و(العلاقات). فالبنية في أي نص هي وحداته المحورية الرئيسة التي يدور عليها . وباختصار فإن فكرة البنية ، كما يصفها أحد أقطاب المدرسة البنائية التوليدية ، وهو العالم النفسي (جان بياجيه Jean Piaget)^(٢٢) : " مشكّلة من ثلاث أفكار مفتاحية : فكرة التكاملية ، وفكرة التحولية ، وفكرة التنظيم الذاتي "^(٢٣).

ولا تتميز هذه الوحدات ، ولا تؤدي وظيفتها ، إلا من خلال العلاقات ، التي هي نوعان : داخلية وخارجية . فالداخلية : علاقات الحضور ، من التحرك الأفقي للتأليف داخل النص ، القائم على أساس تغاير الوحدات وتألفها . والخارجية : علاقات الغياب ،

الصورة)، التي تساوي (البنية) عند البنيويين ، وعلى أساسها فسّر مقولة (الجاحظ) : " وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة وسط الطريق ، يعرفها العربي والعجمي ، والحضري والبدوي ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير " (٢٨)، ذاهباً إلى أن مصطلح " اللفظ " ليس على ظاهره ، ولكنه يراد به في مواضع العلماء : " الصورة التي تحدث في المعنى " ، مثلما كان قد ذهب إلى أن " المعنى " الجدير بالاحتفال ليس بذلك المفرد البسيط المطروح وسط الطريق ، وإنما ذلك الكامن في : بنية " المعاني النحوية " .

وهكذا فالإشارة لا قيمة لها ولا مزية في ذاتها إلا من خلال دخولها في علاقات النظم (٢٩) . وليس معنى النظم ضم الشيء إلى الشيء كما في نظم حروف اللغة ، وإنما يكون نظم الألفاظ مقتضياً آثار المعاني . فالنظم في حقيقته نظم للمعاني لا للألفاظ . وعندئذ تنصهر الكسر الذهبية من الألفاظ والمعاني والشكل والمضمون - كما عبر الجرجاني - لتصب في قالب بنية واحدة ، تخرج خاتماً أو سواراً أو خلخالاً - في أمثلة تذكر بتشبيه (بارث) (٣٠) بنية النص النهائية بالصلة : لا قلب ولا نواة ولا غشاء . فيقول مثلاً - وهو يحلل العلاقات داخل نسيج الوحدة وخارجه - عن بيت (بشار بن برد) :

كَانَ مِثَارُ النَّعَمِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا ، وَأَسَافِنَا ، لَيْلَ نَهَاوِي كَوَاكِبُنَا

" بيت بشار إذا تأملتَه وجدته كالحلقة المفرغة

التي لا تقبل التقسيم ، ورأيتَه قد صنع في الكلم

التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسراً

من الذهب فينديبها ثم يصبها في قالب ،

ويخرجها لك مسواراً أو خلعخالاً . وإن أنت
حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض ، كنت
كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار . وذلك أنه
لم يُرد أن يشبه " النقع " بالليل على حدة ،
و" الأسيف " بالكواكب على حدة ، ولكنه أراد
أن يشبه النقع ، والأسيف تجول فيه ، بالليل في
حال ما تتكبر الكواكب وتهاوى فيه . فالمفهوم
من الجميع مفهوم واحد ، والبيت من أوله إلى
آخره كلام واحد . فانظر الآن ما تقول في
اتحاد هذه الكلم التي هي أجزاء البيت ؟ ،
أقول : إن ألفاظها اتحدت فصارت لفظة
واحدة ؟ أم تقول : إن معانيها اتحدت فصارت
الألفاظ من أجل ذلك كأنها لفظة واحدة ؟ ،
فإن كنت لا تشك أن الاتحاد الذي تراه هو في
المعاني - إذ كان من فساد العقل ، ومن الذهاب
في الخيل أن يتوهم متوهم أن الألفاظ يندمج
بعضها في بعض حتى تصبح لفظة واحدة - فقد
أراك ذلك ، إن لم تكابر عقلك ، أن " النظم "
يكون في معاني الكلم دون ألفاظها ، وأن نظمها
هو توحي معاني النحو فيها . وذلك أنه إذا ثبت
الاتحاد ، وثبت أنه في المعاني ، فيبهي أن تنظر إلى
الذي به اتحدت المعاني في بيت بشار . وإذا
نظرنا لم نجد ما اتحدت إلا بأن جعل " مشار النقع "

اسم "كأن"، وجعل الظرف الذي هو "فوق
 رؤوسنا" معمولاً "كأثر" ومعلقاً به، واشترك
 الأسياف "في" "كأن" بعطفه لها على "كأثر"، ثم
 بأن قال: "ليل قهاوى كواكبه"، فأتى بالليل
 نكرة، وجعل جملة قوله: "قهاوى كواكبه" له
 صفة، ثم جعل مجموع "ليل قهاوى كواكبه"
 خبراً "لكأن". فانظر هل ترى شيئاً كان
 الاتحاد به غير ما عتدناه؟، وهل تعرف له
 موجباً سواه؟، فلولا الإخلاق إلى الموي، وترك
 النظر، وغطاء ألقى على عيون أقوام، لكان
 ينبغي أن يكون في هذا وحدة الكفاية وما فوق
 الكفاية^(٣١).

ولتمييز البنية غرض الجرجاني في كتابه عدداً من محاذج ما
 يسميه (رولان هارت^(٣٢)) بـ "الفحص الاستبدالي" *The Commutation*
 test، وذلك بإجراء استبدال في العلاقات الاختيارية العمودية،
 كاستبدال أداة النداء "أي" بـ "يا" في الآية الكريمة: (وقيل يا
 أرض ابلمي ماءك، ويا سماء أقلعي)^(٣٣)، أو بإجراء استبدال في
 علاقات البنية التأليفية الأفقية؛ فمثلاً يرى أن قوله تعالى: (واشعل
 الرأسُ شيباً)، بنية؛ تتكشف حقيقة بنيتها بإجراء فحص استبدالي
 نحوي، كأن تقول: "واشعل شيب الرأس"، أو "واشعل الشيب
 في الرأس"، ثم تنظر هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة؟، وهل
 ترى الروعة التي كنت تراها؟. والسبب هو في وحدة تلك البنية
 المعتمدة على علاقات الحضور والغياب، فيعبر عن ذلك بقوله:

إن الآية الكريمة تفيد " مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى ، الشمول ... حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتد به " . وأصر آخر في الآية " من جنس النظم وهو تعريف " الرأس " بالألف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة ، وهو أحد ما أوجب المزية . ولو قيل : " واشتعل رأسي " ، فصّرَحَ بالإضافة ، لنذهب بعض الحسن ^(٣٤) .

ثم يقف القارئ - بعد تحليلات (الجرجاني) لعلاقات البنى الداخلية - على ما تناوله في أجزاء كتابه المختلفة من تحليل لعلاقات البنى مع بعضها ، التي عرض لها في " النظم يتحد في الوضع ، ويدق في الصنع " . حيث يقول عن هذه العلاقات :

" واعلم أن مما هو أصل في أن يسبق النظر ، ويقعّض المسلك ، في توصي المعاني التي عرفت : أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشعد ارتباط ثانٍ منها بأول ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه ما هنا في حال ما يضع يساره هناك ، نعم ، وفي حال ما يتصر مكان ثالث ورابع [كذا] يضعهما بعد الأولين . وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌ يحصره ، وقانون يحيط به ، فإله يجيء على وجوه شتى ، وأنحاء مختلفة " ^(٣٥) .

ويصفه بأنه " النمط العالي والباب الأعظم ، الذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه " (٣٦).

وقد ساق هناك نموذجين وليسين من العلاقات ، الأول ما يسميه بـ " التزاوج " الذي أشار إلى أنواع فيه ، منها أن تزاوج بين معين في الشرط والجزاء معاً ، كقول (البحري) :

إذا ما نهي الناهي فلجَّ في الهوى ، أصاعت إلى الواشي فلجَّ بما الهجرُ

ومنها قول الشاعر :

فيما المرء في علباء أهوى ، ومنحطاً أريح له اعتلاء
وبينا نعمة إذ حال بُزْز ، وبزْز إذ تعقَّ له لواء

ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول (كثير) :

وإني وفيامي بمؤة بعلمها ، غلبت لما بيننا وغلبت
لكل منجى ظل الغمامة كلما ، نوا منها للمقبل اضمحلَّت

أما النموذج الآخر ، فمنه ما يسميه بـ " التقسيم " ، كالتقسيم ثم الجمع في قول (حسن) :

قومٌ إذا حاربوا ضرَّوا عدوهم ، أو حاولوا التَّع في أشباعهم لعموا
سجة تلك منهم غير محدلة ، إن الخلائق ، فاعلم ، شرَّها ، البدعُ

قال : " ومن ذلك ، وهو شيء في غاية الحسن ، قول القائل :

لو أن ما أنتم فيه يئوُّم لكم ، ظننت ما أنا فيه دائماً أبداً
لكن رأيت الليالي غير تاركية ، ما سرَّ من حادث أو ساء فطردي
فقد سكنت إلى آلي وألَّكم ، مستجدةً خلاف الحالتين غداً

قوله : " مستجدةً خلاف الحالتين غداً " ، جمعٌ فيما قسم

لطيف ، وقد ازداد لطفاً بحسن ما بناه عليه ، ولطف ما توصل به إليه من قوله : " فقد سكنتُ إلى آلي وألکم " (٣٧).

فإذا تأمل المدارس النموذج الأول الذي يسماه الجرجاني بـ " التزواج " ، رآه يماثل ما يسميه (رولان بارث) (٣٨) بـ " العلاقة التضامنية " . في حين يماثل النموذج الآخر عنده ما يسميه بارث بـ " التضمن البسيط " . ذلك أن بارث يقسم (علاقات البنى) بعضها مع بعض ، إلى ثلاثة نماذج من العلاقات : " العلاقات التضامنية Solidarity " ، حينما تتضمن إحدى البنى الأخرى بالضرورة ، وعلاقة التضمن البسيط Simple implication " ، حينما تتضمن إحدى البنى الأخرى ولكن دون تفاعل تبادلي بينهما ، والنموذج الأخير " علاقة التآلف " Combination " ، حينما لا تتضمن إحدى البنى الأخرى . وأقوى تلك العلاقات للصنف الأول ، أي " العلاقة التضامنية " ، أو حسب مصطلح الجرجاني : " التزواج " .

٣ - الأثر :

ومن الاعتبارية في علاقة الدال بالمدلول ، التي قالت بها (السيمويّة) ، تأتي (التفكيكية) لدراسة النصوص من خلال فتح آفاق الإيهامات الدلالية على مصراعها . فيطلق (رولان بارث) العنوان للدال ليحلّق في عوالم مطلقة من قواعد المدلولية ، حالماً بمسقبل نقدي تكون تلك مسيله . ويجمع (جاك لاكان) بين علم النفس والألسنية نحو مبدأ (البنية اللغوية اللاشعورية) . ثم يثور (جاك دريدا) على النقد التقليدي المرتكز على (المدلول أو المدلول

البديل)، أو ما يسميه دريدا "التمركز الصوتي المنطقي" *Logocentric* في الفكر الفلسفي الغربي، منذ أفلاطون إلى النيوين. ذلك التمركز الذي ظلّ يدّعي الاقتراب من المعنى، بعزوه تارة إلى المؤلف، وتارة إلى القارئ. بينما "لا شيء خارج النص"؟ فهو المؤلف الحقيقي وفي بطنه يعوم المعنى. داعياً إلى ما يسميه (علم النحوية *Grammatology*)، وأن يحل في القراءة محلّ السيميوية السوسيرية، التي ما فتت - هي الأخرى - تناقض نفسها: بين قولها باعتبارية الإشارة اللغوية من جهة ثم تمييزها الإشارة الصوتية (اللغة الطبيعية) على الإشارة الكتابية (اللغة الصناعية) من جهة أخرى، وما ذلك إلا لأنها سليلة تاريخ من خطاب التمركز الصوتي المنطقي، الذي يربط دائماً بين (الحقيقة / المعنى) و(الصوت / المؤلف). مع أن اللغة عموماً ما هي في حقيقتها، قبل كل شيء - وحسب سوسير نفسه - : إلّا (إشارات اعتبارية / صناعية / آلية)، أي : كتابة. ومفهوم "الكتابية" لدى دريدا يشمل تجربة الإنسان اغاثة للغة، بكل معانيها ومستوياتها، والقائمة على ضرورة (الاختلاف) لإنتاج (الأثر)، الذي هو : أصغر البنى لتحقيق الاختلاف. وبهذا يجعل دريدا للكتابية الصدارة المهيمنة على اللغة بمعناها الأشمل، وأهم أفكاره في هذا الصدد :

١ - ما يقدّمه عن مفهوم (الأثر *The Trace*)، الذي هو أساس وجود النص، الناشئ عن الاختلاف، كما هو محصلة التجربة الكتابية بكل أبعادها.

٢ - فكرة (التكرارية)، الملازمة لوجود الأثر، فمن طريقها تتداخل النصوص وتتأسل، بعضها من آثار بعض، في "نص مفتوح"^(٣٩).

وإذا بالقارئ يعود مرة ثالثة - مع دريدا في (النحوية) والآخر - إلى (عبدالقاهر الجرجاني)^(٤٠) حيث يقول : لا نظم في الكلم " حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبقى بعضها على بعض ، وتُجَمَّل هذه بسبب من تلك " ، وليس النظم " إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو) " .

مرجعاً (الآخر) الجمالي الانفعالي الذي يثيره النص في نفس المتلقي وعيخته إلى توحي المعاني النحوية ، وإلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيها ، والتي لا نهاية لها . وذلك ما بينه في ما تقدم في تحليله بيت (بشار بن برد) أو الآية القرآنية . فالفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم ، أن الأول هو : " توالمها في النطق ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه ما تحراه "^(٤١) ، أما نظم الكلم فيكون يتناسق الدلالات وتلاقي المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل ؛ لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني ، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس " . مشبهاً هذه العملية بالنسج - على حد تشبيه (بارث)^(٤٢) إياها بنسج المنكبوت - حينما يقول : "... ولذلك كلك عندهم [أي النظم] نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والنوشي والتحجير وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض ، حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضع ، علة تقتضي كونه هناك ، وحتى لو وُضع في مكان غيره لم يصلح "^(٤٣) .

ولما كان مصطلح (المعاني) لدى الجرجاني هنا هو نسج يقتضي علم النحو (= كتابة) ، مما يقتضيه العقل ويترتب في النفس

فقد تجاوز بمفهومه هذا استخدامين تقليديين للمصطلح - يتجه الأول إلى تلك المعاني الأوليّة البسيطة ، المشاعة بين الناس ، المطرحة وسط الطريق ، ويتجه الآخر إلى المعاني الأخلاقية والحكمية الوعظية (= الأغراض الشريفة)^(٤٤) - كي يعادل (الأثر) ، بما هو قيمة النص الجمالية و(معنى معناه) و" سحر بيانه "^(٤٥) . ولقد أرشدنا الجرجاني إلى عدم التورط في الداء الدوي من فهم مصطلح (المعنى) ومصطلح (اللفظ) ، في مثل هذا الموضع ، على ظاهرهما ، ومن ثم توهم الفصل بينهما ، حيث كان يجب أن يفهما على وجه ثالث يجمعهما ، هو : الصورة ؛ إذ " من أين يُتصور [أصلاً] أن يكون هاهنا معنى عارٍ من لفظ يدل عليه ؟ "^(٤٦) ، وعليه كيف - إذا أردت أن تعرف مكان الفصل والمزية في الكلام - تنظر إلى مجرد معناه ، إلا إذا ساع في العقل تفضيل خاتم على خاتم - من حيث هو خاتم - بالقول إن فضة هذا أجود أو فضة أنفس^(٤٧) .

إلا أن الجرجاني - إذ ينفي أن يكون الإعجاز في اللفظ مفرداً ، أو في المعنى مفرداً ، أو في منظومة أحدهما دون الآخر ، وإنما في الوحدة النحوية الكلية ، التي يسميها النظم - يستدرك أن المزية ليست بواجبة أيضاً لمعاني النحو في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن بالنظر إلى (السياق) ، فالمزية " تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض "^(٤٨) .

و(الأثر) ينطلق في " حركة محورية دائرية "^(٤٩) : من المبدع إلى النص ، ثم من النص إلى القارئ ليكون سبباً ونتيجة في آن ،

ليقول (الجرجاني)^(٥٠): " إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتاج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك . بحكم أنها خدمٌ للمعاني ، [أي " المعاني النحوية " - الاختلافية / الكتابية] ، وتابعة لها ، ولاحقة لها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ."

فـ " الأثر " يفتقر أولاً في النفس - من حيث إن الكلام حسب علماء النفس الفسيولوجيين يتمركز في الدماغ^(٥١) - ليفيض على الناس لفظاً ، يكون على قدر تسلسل تبعه في نفس المبدع ، مفضياً بالدهشة واللذة في نفس المتلقي . وكما انبثق الأثر في نفس المبدع دون استئناف فكر ، يحدث استقبال الأثر لدى المتلقي ؛ إذ يسبق معنى المعنى المعنى اللغوي إلى القلب ، ولذلك جاء " قولهم : " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يمايق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك " ، وقولهم: " يدخل الأذن بلا إذن " ...^(٥٢).

وبذا نخلص القراءة إلى النتائج التالية :

- ١ - إن مفهومات (الإشارة والبنية والأثر) قد مثلت مادة نظرية الجرجاني في (النظم) ، التي يقدم فيها تصوراً تكاملياً فذاً عن العملية الإبداعية وتلقيها . الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى القول إن نظرية عبدالقاهر " تمثل اتجاهاً متطوراً في علم اللغة العام الحديث ؛ لأنها لدى دراسة الجملة تجمع في نظرية واحدة : الاتجاه البنوي الوظيفي Functional Structuralism ، واتجاه القواعد التحويلية Transformational Grammar^(٥٣) .

يفضي إلى وهم الاستثناء، ولا أن يكفّ الأَبصار ولا البصائر
عن منهاج قوم في الإفادة من إنجازات الآخر ، كأننا من كلان ؛
من أجل مزيد من فهم التراث نفسه ، ومزيد من إراء المشهد
النقدي ، حاضراً ومستقبلاً .



حواشي البحث وتعليقاته

- ٥) يقترح الباحث مصطلح " السِّمَوِيَّةُ أو علم السِّمَاتِ "، بدلاً عربياً لمصطلح "سيمولوجيا Semiology"، أو " علم العلامات"، ونحوه من المصطلحات المستعملة في الترجمات العربية؛ لأن " السِّمَوِيَّةُ" مطابق عربي أصيل لمصطلح " سيمولوجيا " - ذي الأصل الإغريقي Semion - من معنى - فـ " السِّمَوِيَّةُ " مأخوذة من " سِمْة "، كما أخذت " بَنُوَّةُ " من " بَنَة "، و" السِّمَاتِ " جمع " سِمْة " أو " سِمْتا " أو " سِمْة "، بمعنى علامة أو " سِمة " وقد استعملت الكلمة في القرآن الكريم بدلالة المعنوية المختلفة على أنواع العلامات، كقوله تعالى: ﴿ رَيْنَ لِلنَّاسِ حُبَّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ ﴾ [سورة آل عمران: آية ١٤]، وقوله: ﴿ لَنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَاباً مِّنَ طِينٍ، مَّوْءَةً يَبْهَتُ بِهَا الصَّوْفِيُّ ﴾ [الدَّهْرِيَّاتِ: آية ٣٤]، وقال: ﴿ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رَجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ﴾ [الأعراف: آية ٤٦]، كما قال: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَمْرِ السَّجُودِ ﴾ [التَّحْيِط: آية ٢٩] (ينظر في دلالة هذه السادة اللغوية: ابن منظور، لسان العرب، القحط (مجموع)، والمصطلح بصيغته هذه يسطر أيضاً حسن إلباس المصطلحات المستعملة الأخرى مثل " السِّمَاطِيَّةُ "، أو " السِّمَاطِيَّةُ ".

١) للإشارة ينظر

Barthes, Roland: Elements of Semiology: p. 35-00. (Translated from the French by: Annette Lavers and Colin Smith. New York, Second printing: March 1977).

والسَّوْغِي، محمد. محاضرات في السيمولوجيا ٣٧ - ٤٧، ط (١)، دار الثقافة - الدار البيضاء، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، ومبارك حنون. دروس في السيميائيات ٣٧٠ - ١٠٠، ط (١)، دار توبقال - الدار البيضاء: ١٩٨٧م).

2) De Saussure, Ferdinand: Course in General Linguistics: p. 16. (Translated from the French by Wade Baskin, Revised edition 1974, Printed in Great Britain by William Collins Sons and Co Ltd Glasgow).

3) See: Elements of Semiology: p. 50-51.

ولان

Paiget Jean: Structuralism: p. 78-80. (Translated and edited by CHANINAH MASCHLER. First published in Great Britain: 1971).

Scholes, Robert : Semiotics and interpretation : p 23 - 24. (Yale University Press : 1982).

وكذلك شولز ، روبرت . البنيوية في الأدب ٢٧ - ٢٨ . (ترجمة / حنا عبود ، ط . ٧) ، اتحاد الكتاب العرب . ١٩٨٤ م .

٤) ينظر : كاروج ، ميشيل . أنفريه برونون والمعطيات الأساسية للحركة السيماية ٦٦ - ١٠٠ ، (ترجمة / إلياس بديوي . ن . وزارة الثقافة - دمشق . ١٩٧٣ م) .

٥) ينظر في هذا معاً Scholes: p. 37-00 ، أو مرجعاً شولز ، روبرت : سيمياء النص الشعري (ضمن كتاب الثقافي ، سعيد اللغة والخطاب الأدبي - اختيار وترجمة : ٩٣ - ١٠٠) ، ط . (١) ، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٣ م) .

٦) دلائل الإصغاء ٤٤ - ٥٠ (قرأه وعلق عليه . أبو فهر محمود محمد شاكر . ط مكتبة الخليلي - القاهرة : ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م) .

٧) لارن معاً Barthes: p. 50 ، أو شولز : البنيوية ٢٧ - ٢٨ .

٨) المرجعي : ٤٤ .

٩) م . ن : ٤٥ .

١٠) م . ن : ٤٦ .

١١) م . ن : ٤٣ .

12) Piaget: p. 78.

13) See: Elements of Semiology: p. 50) - 51.

14) See : Leitch, Vincent B: Deconstructive Criticism An Advanced Introduction: p. 15. (Columbia University Press- New York: 1983).

١٥) ينظر محاضرات في الصوت والمعنى : ١٤٥ - ١٤٦ ، (ترجمة / حس ناظم وعلي حاكم صالح ، ط . (١) ، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٤ م) .

١٦) ينظر ابن جني : الخصائص ٤٦/١ - ٤٧ ، ١٣٣/٢ - ١٣٤ ، (تحقيق / محمد علي المجار . ط . (١) ، دار الكتب المصرية : القاهرة : ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٦ م) .

١٧) ينظر الفيلسفي ، عبدالله : الصورة المصرية في شعر الصبيان (دراسة نقدية في الخيال والإبداع) ٢٩٩ - ٣٠٠ ، ط . (١) ، النادي الأدبي بالرياض : ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م) .

١٨) المرجعي : ٤٩ .

19) See : Scholes: p. 23-24, 148.

٢٠) Scholes: p. 147 ، ويقارن . مبارك . ٤٥ .

٢١) ينظر : مبارك : ٤١ - ٤٣ .

(٢٨) ينظر : م. ٥ : ٤٨٢

(٢٩) ينظر : م. ٥ : ٤٤ - ٥٠ .

(٣٠) ينظر :

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature: p. 259, (First Published: Routledge & Kegan Paul - London: 1975).

Barthes: Style and its Image: p. 10: انقباسا عن

(٣١) الجرجاني : ٤١٤ - ٤١٥ .

32) See: Elements of Semiology: p. 65-00.

(٣٣) ينظر : الجرجاني : ٤٥ - ٥٠ .

(٣٤) ينظر م ن ١٠٠ - ١٠٢ وهناك نماذج متعددة على القصص الاسهبالي ترد في مباحث مختلفة من كتابه . كذلك المتعلقة مدلا بالتقدم والتأخير ١٠٦ - ١٤٥ ، أو بالتفصيل والوصل : ٢٢٢ - ٢٤٨

(٣٥) ينظر : م. ٥ : ٩٣

(٣٦) م. ٥ : ٩٥

(٣٧) ينظر : م. ٥ : ٩٣ - ٩٥

(٣٨) ينظر : p. 69 - 00, Barthes :

39) See: Leitch: p. 102 - 000, 7-00, 24-00, And: Hawkes, Terence: Structuralism & Semiotics: p. 106 - 000. (First published 1977 by methuen & Co Ltd, London), and Culler, Jonathan On Deconstruction - Theory and Criticism after Structuralism: p. 85-000. (Cornell University press, New York: 1982), and: Derrida, Jacupe: of Grammatology: p. 7-00 (Trans Gayatri C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press: 1976).

وينظر نوريس ، كريستوفر : التفكيكية (النظرية والممارسة) ٥٥ - ٨٣ ، (الترجمة / صيري محمد حسن ، ط دار المريخ - الرياض ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م)، والرويلسي ، ميشال قضايا نقدية ما بعد بنوية الباب الثاني ، ط النادي الأدبي بالرياض ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م

(٤٠) الجرجاني . ٥٥ ، ٨١

(٤١) م. ٥ : ٤٩ .

- (٤٢) لغة النص : ٦٥ ، ترجمة / محمد خير الرقاعي ، ط : المجلس الأعلى للثقافة - ٣ : ١٩٩٨ م.
- (٤٣) ينظر : الجرجاني : ٤٩ - ٥٠ .
- (٤٤) ينظر : م : ن : ٢٥١ - ٤٨١ ، ١٠٠٠ ، ويقارن : عباس ، إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الخامس الهجري : ٤٢٣ - ٤٢٤ ، ط : (٣) ، دار الثقافة - بيروت : ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- (٤٥) ينظر : الغنّامي : ٥٣ .
- (٤٦) ينظر : الجرجاني : ٤٨١ - ٥٠٠ .
- (٤٧) ينظر : م.ن : ٢٥٤ - ٢٥٥ .
- (٤٨) م.ن : ٨٧ .
- (٤٩) ينظر : الغنّامي : ٥٤ - ٥٥ .
- (٥٠) الجرجاني : ٥٤ .
- (٥١) ينظر : سابر ، إدوارد : مدخل للتصريف بالذمة ، ضمن كتاب : الثاني ، سعيد النفيسة والمحطاب الأدبي - اختيار وترجمة : ١٤ .
- (٥٢) الجرجاني : ٢٦٧ .
- (٥٣) ذلك الباب ، جعفر الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني - نظرية الإمام الجرجاني اللغوية وموقفها في علم اللغة العام الحديث ، ١٣٣ ، ط : (١) ، مطبعة الجليل - دمشق : ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م. ويقارن : مندور ، محمد : النقد المنهجي عند العرب ، ٣٢٦ ، ط : مكتبة تحفة مصر - القاهرة ١٩٤٨ م. ، وفي الميزان الجديد : ١٨٥ - ١٠٠ ، ط : دار تحفة مصر - القاهرة ١٩٧٣ م. ، وحسان ، تمام : اللغة العربية مصاصها ومبناها ، ١٨ - ١٩ ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة : ١٩٧٣ م. ١٨٨ ، ويعلم الباحث أن (لكمال أبي ذيب) دراسة بالإنجليزية عن الجرجاني ، هي رسالة للدكتوراه ، لكنه لم يقبل عليها .



الناشيء الأكبر شاعراً وناقداً

عباس أرحيلة

أولاً : حياته وعلمه^(١)

أ - حياته : عبدالله بن محمد بن عبدالله بن مالك ، أبو العباس ، النشئ ، ويعرف بابن شيرشير ، النشئ الأكبر . ويتضح من ترجمته أن نشأته مجهولة في الإنشاء ، وأنه أقام ببغداد مدة طويلة ، ثم خرج إلى مصر فنزل بها إلى آخر عمره حيث توفي سنة ٢٩٣ هـ .

وشيرشير (بكسر الشين معاً) في الأصل اسم طائر يصل إلى الديار المصرية في البحر زمن الشتاء ، وهو أكبر من الحمام بقليل كثير الوجود بساحل دمياط ، وباسمه سمى الرجل^(٢) . ويقال له : النشئ الكبير والنشئ الأكبر .

والنشئ الأكبر ، لقب غلب عليه . وذكر ابن النديم أن النشئ حدثه في شأن سبب هذا اللقب ؛ فذكر أنه دخل مجلساً فيه أهل الجدل ، فتكلم فقي حدث السن على مذهب المعتزلة فجود وقطع من ناظره . فقام شيخ منهم فقتل رأسه ، وقال : لا أعدمنا مثل هذا النشئ أن يكون فينا وينشأ في كل وقت مثله لنا ، واستحسن أبو العباس هذا الاسم فلُقب به^(٣) .

ويُعَلَّل الخطيب البغدادي انتقاله إلى مصر بكونه أخذ نفسه بالخلاف على أهل المنطق والشعراء والعروضيين وغيرهم ، ورام أن

يحدث لنفسه أقوالاً ينقض بها ما هم عليه فسقط ببغداد ، فلجأ إلى مصر... وأقام بها بقية عمره^(٤٦).

وذكر ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) " أن سبب موته كان عجباً ، وهو أنه كان في جماعة على شراب فجرى ذكر القرآن وعجيب نظم ، فقال ابن شريش : كم تقولون ؟ لو شئت ... وتكلم بكلام عظيم فأنكروا عليه ذلك ، فقال : اتوني بقرطاس ومخبرة فأخبرني له ذلك فقام ودخل بيتاً فانتظروه ، فلما طال انتظاره قاموا ودخلوا إليه فإذا القرطاس مبسوطاً وإذا الناشيء فوقه ممّداً ، فحركوه فإذا هو ميت^(٤٧).

ب - اعتزاله وتكوينه العلمي :

ويبدو من الخبر الذي ساقه ابن النديم في سبب لقبه بالناشيء أنه نشأ في بيئة اعتزالية ، وأنه كان يحضر مجالس الجدل وهو ما يزال في حداثة سنه .

وقد جعله ابن المرتضى (٨٤٠هـ) في الطبقة الثامنة من كتابه " طبقات المعتزلة " ، مع أبي علي الجبائي ، وأبي الحسين الخطيب ، وأبي القاسم البلخي^(٤٨).

كما نجد ابن النديم يتشكك في معتقده ، فيقول : " وقيل إنه كان ثوبياً " . ويجعله في مكان آخر من الفهرست من المتكلمين الذين يظهرون الإسلام ويطنون الزندقة^(٤٩). وكان الناشيء متكلماً شاعراً مترسلاً ، وكان متبحراً في عدة علوم من جملة : النحو والعروض والمنطق وعلم الكلام . " عِلِمَ النَحْوِ وَأَحْكَمُهُ ، ونظر في

عَلَيْهِ وَهُوَ مُتَكَلِّمٌ ، فَتَبَيَّنَ لَهُ بِقُوَّةِ الْكَلَامِ نَقْضُ أَصُولِهِ ، فَتَقَضَّ بِهَا وَصُفِّ فِيهَا . وَكَذَلِكَ الْعُرُوضُ أَدْخَلَ عَلَيْهِ شُبْهًا نَاقِصَةً لَهَا ، وَمِثْلَهُ بِأَمْثَلَةٍ غَيْرِ أَمْثَلَةِ الْخَلِيلِ ... وَكَذَلِكَ فَعَلَ بِالْكَتَبِ الْمُنْطَقِيَّةِ ^(٨) . وَذَكَرَ ابْنُ خُلِكَانَ أَنَّهُ " كَانَ بِقُوَّةِ عِلْمِ الْكَلَامِ قَدْ نَقَضَ عِلْلَ النِّحَاةِ ، وَأَدْخَلَ عَلَى قَوَاعِدِ الْعُرُوضِ شُبْهًا ، وَمِثْلَهَا بِغَيْرِ أَمْثَلَةِ الْخَلِيلِ ؛ وَكُلَّ ذَلِكَ بِحِذْقِهِ وَقُوَّةِ لُغَتِهِ " ^(٩) . وَلَسِبَ إِلَى مُحَمَّدِ بْنِ دَاوُدَ بْنِ الْجَوَّاحِ أَنَّهُ ذَكَرَ أَنَّ لِلنَّاشِئِ كِتَابًا يَنْقُضُ بِهَا الْمُنْطَقَ ^(١٠) .

وَعَنْ قُدْرَتِهِ عَلَى نَقْضِ كِتَابِ الْمُنْطَقِ نَجَّدَ فِي الْمُنَازَعَةِ بِسِينِ أَبِي بَشْرٍ مَثِيَّ بْنَ يُونُسَ الْقُنْتُالِيَّ (٣٧٨هـ) وَأَبِي سَعِيدِ السَّيْرَاقِيَّ (٣٦٧هـ) ؛ أَنَّ أَبَا سَعِيدٍ يَسْتَهِينُ بِمُنْطَقِ الْيُونَانِ وَيَرَى أَنَّ مَنْ حَسَّنَ تَمْيِيزَهُ ، وَلَطَّفَ بَطَرَهُ ، وَثَقَّبَ رَأْيَهُ اسْتَغْنَى عَنِ الْمُنْطَقِ . وَقَالَ : " وَمَا أَعْرِفُ لِمُسْتَطَالِكُمْ بِالْمُنْطَقِ وَجْهًا ، وَهَذَا النَّاشِئُ أَبُو الْعَبَّاسِ قَدْ نَقَضَ عَلَيْكُمْ وَتَشَبَّعَ طَرِيقَكُمْ وَبَيَّنَّ خَطَاكُمْ وَأَبْرَزَ ضَعْفَكُمْ ، وَلَمْ تَقْدِرُوا إِلَى الْيَوْمِ أَنْ تَرُدُّوا عَلَيْهِ كَلِمَةً وَاحِدَةً مِمَّا قَالَ ، وَمَا زِدْتُمْ عَلَى قَوْلِكُمْ : لَمْ يَعْرِفْ أَغْرَاضَنَا وَلَا وَقَفَ عَلَى مَرَادِنَا ، وَإِنَّمَا تَكَلَّمْتَ عَلَى وَهْمٍ " ^(١١) . وَعَنْ نَقْضِهِ لِكِتَابِ الْمُنْطَقِ نَجَّدَ ابْنُ الْمُرْتَضَى يَقُولُ : " وَلَهُ كِتَابٌ كَثِيرٌ نَقَضَ بِهَا الْمُنْطَقَ " ^(١٢) .

وَقَدْ اخْتَلَفَتْ آرَاءُ الْعُلَمَاءِ فِيهِ :

قَالَ الْمُرْزَبَانِيُّ (مُحَمَّدُ بْنُ عِمْرَانَ : ٣٨٤هـ) : " وَكَانَ أَبُو الْعَبَّاسِ النَّاشِئُ مَتَهَوِّسًا شَدِيدَ الْهَوَسِ ، وَشَعْرُهُ كَثِيرٌ وَهُوَ مِنْ كَثْرَتِهِ قَلِيلُ الْفَائِدَةِ " ^(١٣) .

وَقَالَ الْخَطِيبُ الْبَغْدَادِيُّ (٤٦٣هـ) وَقَدْ قَرَأْتُ بَعْضَ كِتَابِهِ

ثانياً : النشيد شاعراً

ترجم له ابن المعتز (٢٩٦هـ) في كتابه طبقات الشعراء المحدثين . وقال عنه أبو حيان التوحيدي (٤١٤هـ) : وله من ذهب حلو، وشعر بديع ، واحتفال عجيب^(١٨).

واعتبره ابن خلكان (٦٨٩هـ) من الشعراء المجددين ، وجعله في طبقة ابن الرومي والبحري وأنظارهما . وقال إن له قصيدة في فنون من العلم على روي واحد تبلغ أربعة آلاف بيت ، وله أشعار كثيرة في جوارح الصيد وآلاته ، والصيود وما يتعلق بها ...؛ كأنه كان صاحب صيد ... منها قصائد ومنها طرديات على أسلوب أبي نواس ...، وقد أجاد في الكل^(١٩).

وورد في " تاريخ بغداد " أنه كان يقول في خلاف كل معنى قالت فيه الشعراء ، وشعره كثير ، وهو مع كثرة قليل الفائدة^(٢٠). وقال ابن القفطي : وله شعر كثير يتضمن فوائد^(٢١).

وقد جمع شعره وحققه وعلق عليه : هلال ناجي ، ونشره تباعاً في خمسة أعداد من مجلة المورد العراقية بين سنتي ١٩٨٢ - ١٩٨٣.

ولاحظ الباحث أنه لم يجد في المعاصرين من أفرد للنشيد كتاباً درس فيه شعره دراسة نقد وتقويم . وأن المحاولات العلمية الأولى قام بها د. شوقي ضيف في كتابه " العصر العباسي الثاني "؛ حيث اعتبره صاحب شاعرية خصبة ، " وقد رفدها مبكراً بثقافته الكلامية التي أعدته ليحاور ويناور أرسطو والخليل بن أحمد وعلماء

النحو واللغة ، ولا ريب في أنها وصلتْ بكل ينابيع الثقافة في عصره : يونانية وغير يونانية ...

وفي الحق ، إنه كان يعرف كيف يؤلّد الصور ، وكيف يستخرجها من مكانها ، وكيف ينظمها شعراً عندها بكل ما يملأ النفس إعجاباً به ...^(٢٢).

وقد تناول طُردياته بالدراسة والتحليل د. عبدالرحمن رأفت باشا في كتابه " شعر الطُرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري " ، فكشف عن خصائصها اللفظية والمعنوية والإيقاعية . ولاحظ هلال ناجي أن اهتمام النashء بشعر الطُرد ينم عن استجابته لدواعي الحضارة والتغيرات الجديدة في المجتمع العباسي^(٢٣).

وقدم هلال ناجي دراسة لشعره أبرز من خلالها أثر الاعتزال في شعره ، وانتهى إلى أن الفكر الاعتزالي ومصطلحاته يبدو واضحاً في شعر النashء ؛ من خلال التعابير والأغراض والمعلني الكلامية ؛ حتى إن القارئ ليجس أن روح الاعتزال تتبدى في طيات شعره . كما أظهر الباحث أثر صنعة الكتابة في شعره ؛ إذ كان من طبقة جمعت بين فني الشعر والكتابة في القرن الهجري الثالث ، وكانت له صلوات وثيقة بعدد من رجالها^(٢٤).

وجدت في نصرة الإغريض أن المتنبي أخذ قوله :

كَأَنَّ بَنَاتِ نَفْسِي فِي دُجَاهَا خِرَالْدُ سَافِرَاتٍ فِي حِدَادِ
من قول أبي العباس النashء :

كَأَنَّ مُخَيَّلَاتِ الدُّغَمِ فِيهِ خِرَالْدُ سَافِرَاتٍ فِي حِدَادِ^(٢٥)

ومن شعره :

تأمل بعينك هذا الأنام	فكن بعض من صائغ عقله
فجيلة كل فني فئله	وقبلة كل امرئ لئله
فلا تكبل في طلاب العلا	على لب لابت أصله
فما من فني زائل قوله	بشيء يخالفه فئله

ثالثاً : الناشيء ناقداً

أ - عن مكانته النقديّة :

لعل أول إشارة للجباب النقدي عند الناشيء هي التي ذكرها أبو حيان التوحيدي في كتابه : " البصائر والذخائر " ، حين قال :

" وما أصبَتْ أحداً تكلم في نقد الشعر ، وترصيفه أحسن مما أتى به الناشيء المتكلم ، وإن كلامه ليزيد على كلام قدامة وغيره... " (٣٦) .

وهو حكم من رجل تابع النشاط الفكري للقرن الرابع الهجري ، حيث بلغ النقد العربي أوجه ، فما وجد أحداً تكلم في نقد الشعر ، كما فعل الناشيء ، بل وجد كلامه يزيد على كلام قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) وغيره .

وقد ذكر له أبو حيان كتاباً بعنوان : " نقد الشعر " وأسماء ابن رشيق في العمدة " تفضيل الشعر " ؛ ولا يُعرف أهو كتاب واحد أم كتابان . ولم يبق من آثاره سوى نصوص قليلة تجدها ماثلة في [البصائر والذخائر ، وفي العمدة لابن رشيق ، وفي زهر الآداب ، وفي

ما يجوز للشاعر في الضرورة]. وما تميز به الناشئ أنه عثر عن كثير من الحقائق النقدية في شعره ، وقدم صورة لصناعة الشعر ، وأغراضه، كما ستري .

ولعل أهم من توقف عند الجانب النقدي عند الناشئ :

- د. إحسان عباس في : " تاريخ النقد الأدبي عند العرب [ط ١] ، ١٩٧١] ص. ١٦ ، ٦٣ - ٦٦ .

د. يوسف حسين بكار في مقالة بعنوان : " الناشئ الأكبر ناقداً " :
مجلة الأديب اللبنانية حزيران ، ١٩٧٤ ص ٢٢ - ٢٦ .

- د. مصطفى الجوزو : " نظريات الشعر عند العرب [ط ١] ، ١٩٨١]، ص ١٧٦ .

- هلال ناجي في تقديمه للديوان ، وخاصة : الموعد عدد (٢) المجلد ١١ سنة ١٩٨٢ ص ٦٤ - ٦٦ .

يرى د. إحسان عباس " أن النقد الأدبي ولد في حضن الاعتزال (الجاحظ - بشر بن المعتمر - الناشئ الأكبر) والمتأثرين به^(٢٧) .

وبدا له أن الناشئ قد خص النقد الأدبي بالتأليف ، فقد وجد من خلال النقول الواردة في " البصائر والذخائر " أن الناشئ عرّف الشعر ووصفه ، وتناول موضوعات الشعر ، وما يتصل منه بالغزل والنسيب ، وذكر أن النصوص التي وصلتنا من الكتاب تدل على نزعة أدبية خاصة في الكلام على الشعر ، وانتهى إلى القول : " ومهما تكون طبيعة هذه المحاولة ، فإن نسبتها إلى الناشئ الأكبر أمر هام ؛

لأنها تؤكد أن الدوائر الاعترافية كانت من أكثر المجالات اهتماما بالنقد سواء منه ما تناول الخطابة وما تناول الشعر^(٢٨).

ب - مفهومه للشعر :

جاء في البصائر والذخائر :

" وقال الناشيء أبو العباس في " نقد الشعر " : الشعر قيد الكلام، وعقال الأدب ، وسور البلاغة ، ومحل البراعة ، ومجال الجنان ، ومسرح البيان ، وذريعة المتوصل ، ووسيلة المتوصل ، وذمام العرب ، وحرمة الأديب ، وعصمة المهارب ، وعذر الراهب ، وفروحة المتمثل ، وحاكم الإعراب ، وشاهد الصواب^(٢٩) .

فالشعر عنده مقيد بورن ، وهو مجال للإبداع ، ووسيلة بيان وتواصل بل هو وسيلة لغايات كثيرة . ومن مهماته أن يكون شاهد إثبات على كثير من الحقائق الإنسانية ، واللغوية والنحوية .

ج - موضوعات الشعر ومجالات القول فيه :

" قال الناشيء أبو العباس الكبير : أول الشعر إنما يكون بكاء على دمن ، أو تأسفا على زمن ، أو نزوعا لفراق ، أو تلوعا لاشتياق ، أو تطلعا لتلاق ، أو إغذارا إلى سفيه ، أو تعهدا لحفوة ، أو تنصلا من زلة ، أو تحضيضا على أخذ بثار ، أو تحريضا على طلب أوتار ، أو تعديدا للمكارم ، أو تعظيما لشريف مقاوم ، أو اعتابا على طوية قلب ، أو إعتابا من مقارفة ذنب ، أو تعهدا لمعاهد أحباب ، أو

تحسراً على مشاهدة أطراب ، أو ضرباً لأعمال سائرة ، أو قرعاً
لقوارع غائرة ، أو نظماً لحكم بالغة ، أو تزهيداً في حقير عاجل ، أو
ترغيباً في جليل آجل ، أو حفظاً لتقديم نسب ، أو تدويناً لبارع
أدب» (٣٠).

تناول الناشئ في هذا النص ما يتعلق بموضوعات الشعر ،
ومجالات القول فيه ؛ مما تقرر في أغراض الشعر العربي .

كما تناول موضوعات الشعر في القصيدة الآتية ، وبشئ صتعة
الشعر وحدد موقفه منها . ومناسبة هذه القصيدة أنه تكلم أناس في
الشعر عند أبي الصقر إسماعيل بن بلبل [تولى الوزارة للمعتمد
العباسي، مدحه البحتري وابن الرومي ، وتوفي سنة ٢٧٨هـ] **[**
من حيث لا يعلمون، فكذب إليه ، أبو العباس الناشئ هذه
القصيدة (٣١) :

لعن الله صتعة الشعر ، ماذا	من صتوف الجهال فيها قبيها؟
يلكرون الغريب منه على ما	كان مهلاً للسامعين مبرها
ويروون الأحال شيئاً صحيحاً	وخيس الأقال شيئاً قمبرها
يجهلون الضواب منه ولا يهتد	رون ، للجهل ، أنهم يجهلونا
فهم عند من سوانا يلائسو	ن ، وفي الحق عندهما يعلرونا
إنما الشعر ما تناسب مع الظف	م ، وإن كان في الصفات فنونا
فأني بعظه يشاكيل بعضاً	قد أقامت له الصدور لقونا
كل معنى أنك منه على ما	تمنى لو لم يكن أن يكونا
فنامي من الرمان إلى أن	كاد حناً يمين لناطرينا
فكان الألفاظ منه وجوة	وللعاني ركن فيها غولنا
فأنت في المرام حسب الأمان	فبحلى مجنبة المشهدينا

لإذا ما فذخت بالشعر حرّاً
فجعلت الشيب سهلاً قريباً
وتكئبت ما يُهجن من التث
وإذا ما قرعته بجاء
فجعلت الصريح منه دراء
وإذا ما بكيت فيه على العا
خلت دون الأسي ، وذلت ما كا
ثم إذ كنت عالماً شئت في الوغ
فسركت الذي عشت عليه
وأضح القريض ما فات في الظ
فلإذا قبل أطمع الساس طراً

رُئت فيه مذهب النُهي
وجعلت المديح حيدلاً قنيا
ع ، وإن كان لفظة موزوناً
عفت فيه مذهب الرُفيا
وجعلت العريض داءً دليلاً
ومن يوماً للبين والطاعين
ن من المديح في العيون قصوداً
د وعيداً ، وبالصعوبة لينا
حليراً ، آمناً ، عزيزاً ، قهياً
سم وإن كان واضحاً مستيناً
وإذا لم أعجز المعجزين

وهو يرى أن الشعر ما تحقق فيه التناسب والمساكلة في النظم،
وجاء سهلاً صحيحاً يكشف عما في النفس ، معانيه تسانك كما
تتمناها ، وتتمثل شاحصة للبصر من شدة وصوحها . وحدد ما به
يتميز كل غرض شعري . ورأى في نهاية القصيدة أن أصح القريض
ما لا تناله القرائح ، من سمعه يحب أنه يستطيع أن يأتي بمثله ، وحين
يحاول يعجز عن إنجاز مثله .

وقال في القصيدة الثالثة^(٣٧):

والشعر ما فوّدت زنج صدره
ورأيت بالإطاب شغب صدره
وجعت بين فريه وبعده
لإذا بكئت به الديار وأهلها
وإذا مدحت به جواداً ماجداً
أصفت به بغية ورضيه

وشدّت بالسذهب أسر موبه
وفضت بالإعجاز عور عوبه
ووصلت بين مخمّ ومعبه
أجريت للمحزون ماء شلونه
وقضيت بالشكر حق ديونه
وعصمت بطوره وغنيه

فيكون جزلاً بالثاقِ صنوفه	فيكون مهلاً في الثاقِ فنونه
فيذا أردت كنايةً عن ريبه	بأنيت بين ظهوره وبطونه
فجعلت سامقةً يشوبُ شوكه	بيانه وظنونه يقينه
وإذا عبت على أخ في زلته	أدجنت حذقه له في ليله
فركقه متناً بدعائه	متيناً لوعونه وخروبه
وإذا تبتت إلى التي عُلقها	إن صارفتك بغائبات شؤنه
ثمتها بلطفه ودقيقه	وقلقتها بحسبه وكمينه
وإذا اعتبرت إلى أخ من رلته	واكتت بين أفعليه وقينه

وقد مهد ابن رشيق بمائتين القصيدتين للحديث في أغراض الشعر وصنوفه ، ذلك أن الناشئ يقدم توجيهات لمن طلب الشعر في غرض من أغراضه ؛ مبيناً حقيقة ذلك الغرض في نفسه ونفس متلقيه . ولا يشك أحد في استفادة ابن رشيق من حديث الناشئ عن الأغراض .

وفي ضوء ما ورد في القصيدتين لاحظ د . يوسف حسين بكار أن الناشئ من أقدم الذين تحدثوا عن كيفية بناء الشعر ونسجه ، ومن رأوا التقيح ضرورة ، ومن ربطوا بين اللفظ والمعنى ربطاً محكماً ، وأنه مهد الطريق لمن بعده من النقاد في كيفية تناول كل فن من فنون الشعر .

يقول د . مصطفى الجوزو : يبدو أنه أول من عرف الشعر بالنظم ، منكرأ الغريب والخال فيه ، وأنه من أنصار تظيف الشعر^(٣٣) .

ولعله بعد تناول أغراض الشعر جملة ، وقف عند كل غرض غرض ؛ ومما قاله في موضوع الغزل والنسيب ، هذا النص الذي ورد في البصائر والذخائر .

د - المرأة والشعر :

"قال النشيد في كتاب " نقد الشعر " : "ومخاطبات النساء
تحلو في الشعر ، وتعذب في القريض ... فكيف إذا هي برزت ...
وتهادت بين أترابها ... (٣٤)

هـ - ما قاله في وصف شعره (٣٥) :

يَتَخَيَّرُ الشعراءُ إنْ سمعوا به	في حسنِ صنعه وفي تأليفه
فكأله في قرابه من فهمهم	وتكولهم في العجز عن توصيفه
شَجَرٌ بدا للعين حُشٌّ بابه	ونأى عن الأيدي حتى مقطوفه
فإذا قرئت أيتة تطميه	وقرئ به بغيره وطريفه
ألفيت معاه يطابق لفظه	والنظم فيه جئ به بلطفه
فأناه مشقاً على إحسانه	قد يط به رؤيه بظلاله
فأنته فجعلته لك ياقاً	ومنته صرف الدهر عن تصريفه

قال ابن رشي : وقال في هذا الكتاب (ويقصد كتابه " في
الشعر" ، ولعله ما أسماه أبو حيان التوحيدي بـ " نقد الشعر ") :
الشعر ما كان سهلاً المطالع ، فصل المقاطع ، فحل المديح ، جزل
الافتخار ، شجي النسب ، فكة الغزل ، سائر المثل ، سليم الزلل ،
عديم الخلل ، رائع الهجاء ، موجب المعبرة ، محب المقتبة ، مطيع
المسالك ، فائت المدارك ، قريب البيان ، بعيد المعاني ، نالي
الأغوار ، ضاحي القصار ، نقي المستشف ، قد هريق فيه ماء
الفصاحة ، وأضاء له نور الزجاجة ، فالهل في صادي الفهم ، وأضاء
في هيم الرأي ، لتأمله تفرق ، ولتستشفه تألق ، يروق المتوسم ،

وبسرُّ المترسِّم ، قد أبدتْ صدورُهُ فتوهُ ، وزهتْ في وجوهِهِ عيوكُهُ ،
وانقادتْ كهولُهُ لحواديه ، وطابقتْ ألفاظه معانيه ، وعالقتْ أجناسه
مبانيه ، فاطرَّد لتصفحه ، وأثارَ لمستوضحيه ، وأشبَهَ الروض في وشي
ألوانه ، وتعمَّم أفتانه ، وإشراق أنواره ، وابتهاج أنجاده بأغواره ، وأشبه
الروض في اتفاق رقومه ، واتساق رسومه ، وتسطير كفوِّفه ، وتعبير
فُوِّفه ، وحكى العَقْد في التمام فصوله ، وانتظام وصوله ، وازديان ياقوِّفه
بذُرِّه ، وفريده بشذُرِّه ، فلو اكتنف الإيجاز موارده ، وصقلت مداوِس
الدُّرِّة مناصِلَه ، وشحذتْ مدارس الأدب لفاصلَه ، جاء سليماً من
المعائب ، مهذباً من الأدناس ، تتحاشاه الأتُن ، وتتعاماه الهُجُن ، مُسَهِّداً
إلى الأسماع بهجته ، وإلى العقول حكيمته^(٣٦).

ولاحظ ابن رشيق أن الناصي كان معجباً بنفسه، مُتَنَبِّهاً على
شعره ، كما " في كتابه الموسوم بـ " تفضيل الشعر " ، وهو ما لا يجوز
لشاعر - كما لا يجوز لغيره ، كما يرى^(٣٧).

وخلاصة القول ، أرى أن هذه النصوص تكشف عن شاعر
وناقِد من القرن الهجري الثالث ، وقد اكتفيت بعرض هذه النصوص
لقراء " جذور " ، آملاً أن يجدوا فيها متسعاً للقول في التساريخ لنقدنا
العربي القديم ، وأن يكتشفوا ناقداً يجعل من العبارة النقدية أثراً فنياً .

الهوامش

(١) طبقات الشعراء ابن المعتز ، ت. عبد الستار لرح ، ص ٤١٧ - ٤١٨

- الفهرست : ابن الدم ، ت . رضا محمد ، ص ٢١٧ و ٤٠١ .

- تاريخ بغداد : الخطيب البغدادي : ٩٢/٩٠ - ٩٣ .
- طبقات المعزلة . ابن المرتضى : ٩٢ - ٩٣ .
- وفيات الأعيان . ابن خلكان ، ت . إحسان عباس : ٩١/٣ - ٩٢ .
- إنباء الرواة / القفطي ، ت . محمد أبو الفضل إبراهيم : ١٢٨/٢ - ١٢٩ .
- الكامل في التاريخ : ابن الأثير : ٥٤٧/٧ .
- سر أعلام النبلاء / الذهبي .
- معجم المؤلفين . عمر رضا كحالة ، مكتبة المصطفى ، لبنان . ١١١/٥ .
- ٢) شرات الذهب : ابن العماد الحنبلي : ٧١٢/٢ ووفيات الأعيان : ٩٢/٣ .
- ٣) الفهرست : ٢١٧ .
- ٤) تاريخ بغداد : ٩٢/٩٠ - ٩٣ .
- ٥) معجم الأدباء : ١٥٤٨/٤ .
- ٦) طبقات المعزلة : ٩٢ - ٩٣ .
- ٧) نفسه : ٤٠١ .
- ٨) إنباء الرواة : ١٢٨/٢ .
- ٩) وفيات الأعيان . ٩١/٣ .
- ١٠) تاريخ بغداد : ٩٢/٩٠ .
- ١١) معجم الأدباء : ٩٠٥/٢ .
- ١٢) طبقات المعزلة .
- ١٣) تاريخ بغداد : ٩٣/٩٠ .
- ١٤) نفسه - نسب هذا القول إلى ما ورد في معجم الأدباء : ١٥٤٨/٤ .
- ١٥) إنباء الرواة : ١٢٨/٢ .
- ١٦) سر أعلام النبلاء : ٤١/١٤ .
- ١٧) العبد : ٨٣/١ - علق د . إحسان عباس على هذا النص بقوله . ولنا نقول هنا في هذه العبارة سوى ألفا مسطرة قائمة على المداخلة . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٦ .
- ١٨) البصائر والذخائر : ١٠٩/٢ .

١٩) وفيات الأعيان . ٩١/٣ - ٩٢ - من الفهرست ، ص ٢١٧ : " وله قصيدة من أربعة آلاف بيت على روي واحد وقافية واحدة في الكلام ، سلك فيها طريقة الفلسفة ، فسقط عند أهل طبقته من المتكلمين " .

٢٠) تاريخ بغداد : ٩٢/١٠ .

٢١) إنباء الرواة : ١٢٦/٢ .

٢٢) العصر العباسي الثاني : ص ٤٩٩

٢٣) مجلة المورد عدد (٢) المجلد ١١ سنة ١٩٨٢ ص ٧٦ .

٢٤) نفسه : ص ٦٣ .

٢٥) نظرية الإعراب : ٤٤٧ .

٢٦) البصائر والذخائر : ١٠٩/٢ .

٢٧) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٦

٢٨) نفسه : ٦٣

٢٩) البصائر والذخائر ٢١٨/٥ - ٢١٩ [والخصري في "زهر الآداب وثمر الألباب" بدأ النص بقوله " وقال الدمشقي في فصل من كتابه " في شعر " وفي النص تفسيرات هي : عقل الآداب ، ومعدن الراحة ، ودمام الغريب ، وعدة الرهب ، ورحلة الداني ، ودوحة المعقل ، وروحة المعقل . ٦٨٣/٣]

٣٠) البصائر والذخائر ٢٠٩/٥ - ٢١٠ .

٣١) الصلة ٧٤٨/٢ - ٧٤٩ - وأوردتها ابن خلدون في مقدمته ، ونسبها إلى ابن راسق : ١٣٠٨/٣ - ١٣٠٩ (مع تغيرات يسيرة) .

٣٢) قال ابن راسق الصلة ٧٥١/٢ - ٧٥٢ - في مقدمة ابن خلدون إلى البيت التاسع ، مع اختلاف في الترتيب والرواية ١٣١١/٣ - ١٣١٢ - زهر الآداب ٦٨٦/٣ - ٦٨٧

٣٣) نظريات الشعر : ١٩٦ .

٣٤) البصائر والذخائر : ٢٥/٩ - ٢٦ .

٣٥) الصلة : ٦٨٥/٣ - وفي زهر الآداب . ٦٨٥/٣

٣٦) زهر الآداب : ٦٨٥/٣ - ٦٨٦ .

٣٧) نفسه : ٣٦٧/١

المصادر والمراجع

- إنباء الرواة على أنباء الصحابة القفطي (١٦٢٤هـ)، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم - ط١ [القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦].
- البهائر والذخائر: أبو حيان التوحيدي (٤١٤هـ)، د. واداد القاضي - ط١ [بيروت، دار صادر، ١٩٨٨].
- تاريخ بغداد الخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) - د ط [بيروت، دار الفكر، د ت]
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس - ط١ [بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧١].
- ديوان الناهية، ت. هلال ناجي، [في ٥ أعداد من مجلة المورد سنة ١٩٨٢ - ١٩٨٣].
- زهر الآداب ونغم الآلباب الحميري (٤٥٣هـ)، ت. د. زكي مبارك - ط٤ [بيروت، دار الجيل، د.ت].
- سير أعلام النبلاء الذهبي (٧٤٨هـ)، ت. آكرم البوشي، أشرف على التحقيق شعيب الأرنؤوط - ط٢ [بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤]
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب ابن عماد الحلي (١٠٨٩هـ) - د ط [بيروت، دار المسيرة، د.ت].
- طبقات الشعراء ابن المعتز، ت. عبد الستار فرج، ط٢ [القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨].
- طبقات المحررة ابن المرتضى (٨٤٠هـ) عنيث بتحقيقه سوسنة ديفلند - فلزور - ط١ [بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦].
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ابن رشي، ت. د. محمد لرقوان - ط٢ [بيروت، دار المعرفة، ١٩٩٤].
- الفهرست ابن النديم، ت. رضا تهميد، (١٥ - ١٩٧١)
- معجم المؤلفين عمر رضا كحالة - ط١ [بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣].
- نظريات الشعر عند العرب د مصطفى الجوزو - ط١ [بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١].
- وفيات الأعيان ابن خلكان (٦٨١هـ)، ت. إحسان عباس - ط١ [بيروت، دار صادر، ١٩٩٤]



الإقناع بواسطة التخيل

حميد حمداني

وحدة الذات :

الذات من وجهة نظر ديكارتية هي كيان متميز بالمعرفة والتفكير في العالم ، بحيث يتحول التفكير نفسه إلى دليل على الوجود. ويقتضي هذا التصور أن تكون الذات منسجمة مع نفسها ، وإذا ما هي كانت في حاجة إلى التطور فإنها تبلغ ذلك من خلال التزود بالمعارف الجديدة عن طريق التأمل والاكتساب والتجربة ، وتوابعها بذلك معرفتها ، كما أنها تكون قادرة في نفس الوقت على الالتزام بكل ما تراه أفضل وتنفذه . وعليه فإنها قادرة على نقل الأفكار إلى الآخرين . وفي ضوء هذه الصورة المنسجمة للحضور الذاتي لا يمكن الحديث إلا عن التواصل بين الذات حق لو تعلق الأمر بمسائل فلسفية وأدبية ورمزية ، فكل ما يحيط بالخطاب اللغوي في هذه الأشكال إنما هو خادم للمضامين والدلالات الحاضرة سلفاً في ذهن الذات الفردية ، ويصبح الفكر في كل نشاطها : " أداة كلية صالحة لكافة الحيشات " (١).

حدود الإخبار والتواصل :

لقد ركزت نظرية الإبلاغ أو الإخبار La théorie de l'information - منذ ظهور أصولها الرياضية والتواصلية الأولى -

على وجود مرسل ، ومستقبل ورسالة وقناة إرسال ، وبقي الاهتمام فيها حتى عندما انتقلت إلى اللسانيات مُنصباً على مضمون الرسالة المُوجهة من قبل مُرسِل محدد ، هل تُستقبل دائماً على الوجه الأكمل أم لا ؟

وفي أبحاث جاكوبسون المتعلقة بالترجمة طرحت مسألة كفاية المعلومات السياقية في اللغة المترجم عنها ، كما طرحت مسألة الاختيارات المعجمية المتاحة في اللغة الهدف^(٢) ، ولوحظ أن هذا الوضع يؤدي في الغالب إلى تغير مضمون النص الأصلي ولذلك دفعت هذه الملاحظة إلى القول بضرورة تجاوز نظرية الإخبار والتواصل حتى فيما يتعلق باللغة الطبيعية العادية^(٣) ، كما قادت الوضعية أيضاً إلى القول بضرورة التمييز بين الخير المجرد الصادر عن ذات مخبرة وبين المعنى ، أي ذلك الشيء الذي نريد أن نشبهه في الخطاب ولم يسبق لنا أن أثبتناه^(٤) . وإذا كان مثل هذا النقاش هنا قد دار حول اللغة العادية فما بالنا باللغة الشعرية ؟

هذا ما دعا جورج منان إلى القول بأن اللغة الشعرية لا تعبر في الواقع إلا عن ذلك الذي لا يعبر عنه ، والقارئ عند قراءة النص الشعري لن يكون متواصلاً مع الشاعر ولكن مع نفسه من خلال النص^(٥) . وانطلاقاً من هذه الملاحظات بدأ التفكير في إعادة النظر في مفهوم التواصل بين الذوات .

النظرية الإخبارية التحفيزية :

لم تكن النظرية الإبلاغية العربية القديمة - وخاصة نظرية النظم

الجرجانية - نظرية تواصلية إخبارية حرفية ، رغم أنها ظلت محظوة للذات المتكلمة بحضورها الأساسي لأنها مسؤولة عن صياغة المقاصد والأغراض ، ونظرية الجرجاني لا تتجاوزها قليلاً هذه الحرفية إلا بسبب إعطائها لوسائل التعبير التخيلية دوراً مهماً في تحفيز القارئ وإحداث الرضى له وإقناعه بالمعنى المخبر به وتقديعه له في أحسن صورة ، فالفصاحة والبلاغة عند الجرجاني إنما هي تعبير عن " فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في أنفسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم . ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها [...] غير وصف الكلام بحسن الدلالة وقامها فيما كانت له دلالة ثم ترجعها في صورة هي أسمى وأزين وآتق وأعجب وأحق بأن تسعولي على هوى النفس" (٦).

هذا يمثّل مفهوم التواصل من خلال نظرية التحفيز التي ظهرت نتائجها في الأبحاث الحديثة لعلم النفس المعرفي ، فإذا كان المُرسل يُرضي تحفيزه الخاص من خلال شروعه في إنجاز الخطاب فهو في نفس الوقت يُضَمِّنُ خطابه كل ما يعمل أيضاً على إرضاء شخص آخر يُوجّه إليه الخطاب (٧).

هذه النظرية التحفيزية اتخذت صورة أكثر تقدماً في الأبحاث الأساسية لرومان جاكوبسون من خلال الإشارة إلى هيمنة الوظيفة الإدشالية (أو الشعرية) على الوظيفة الإفهامية في الأدب (٨).

في هذه الحدود يمكننا أن نتحدث عن مستويين من الإقناع (٩) في الشعر على سبيل المثال :

بطريقة إقناعية ذاتية ، فإن النص الشعري لا يمثل هو نفسه سوى بنية استكشافية وهو لذلك يبقى دائماً محالاً لإعادة التجربة من قبل القراء بكل ما تتضمنه من احتمالات لتوليد إحساسات الرضى وعدم الرضى واحتمالات توليد المعاني .

الشاعر - وفق هذا التصور - ليس في وسعه أن يهدف إلى إقناع قرائه بمعنى تام التحديد سلفاً ، إنه على الأصح يقترح عليهم خوض نفس التجربة التي عاشها مع النص ، وعندما تعايش التجربة مع النص من قبل القراء ، فإن التخيل يقوم بنفس الدور الذي كان قد قام به مع المبدع ، الفارق أن القراء ليسوا هم محدثو التخيل ، ولكنهم مع ذلك يكتشفون ميكانرماته ويتجاوبون بطرائقهم الخاصة معها لرسم خيالهم ، وتبعاً لذلك فإن الإقناع الذي يقوم به التخيل مشروط أيضاً باستعدادات وتأويلات وفعاليات القارئ النهائية في التقبل والرفض والمقارنة . وإذا كان الشاعر قد قبل ورضى عن عمله الشعري واقتنع به فهذا لا يعني أن تجربته ستنتج تجربة مماثلة لها لدى جميع القراء ، لأن سلطة المبدع - في هذا التصور - لم تعد إقناعية بالدرجة الأولى بل تحولت على الأصح إلى مبادرة اقتراحية .

هذا ما يجعل مسؤولية القارئ أكبر في الخروج بنتائج خيالية تحبسه عند تفاعله مع النص^(١٥).

التخيل في هذه الحالة لا يقنع بمعنى محدد صادر عن الذات المرسلة وفق مقاصد محددة ، بل يساهم في تشكيل القناع محتمل بعوالم ممكنة في ذهن القارئ لحظة التفاعل مع النص ، وليست هذه العوالم الممكنة سوى الخيال وما يلتبس به من متعة ودلالات خاصة يعيشها القارئ تماماً كما عاشها المبدع على طريقته أيضاً .

القوة الإقناعية للتخييل :

لابد من الإشارة في البداية إلى أن التخييل له تركيب حجاجي لأنه يعتمد دائماً على الربط بين أشياء العالم وفق علاقات من قبيل المسلمات العقلية أو من قبيل ما هو مألوف من الدلالات المتداولة للغة . وقد اهتم البلاغيون كثيراً بهذا الجانب وخاصة عندما فحصوا مبررات الربط بين عناصر الصور المجازية التي يبدو أنها لا نهائية الإمكانات . وجميع هذه الإمكانات خاضع سواء ما هو متحقق أو غير متحقق إلى قانون سمي العلاقة وذكروا من أنواع العلاقة خمسة وعشرين علاقة هي : المشابهة ، المجاورة ، الحالية ، المحلية ، الأيلولة ، البدلية ، العموم ، الخصوص ، اعتبار ما كان ، التعليق ، المسبية ، المسبية ، الكلية ، الجزئية ، اللارمية ، زيادة المضاف ، حذفه ، زيادة الحرف ، حذفه ، التقييد ، البدلية ، العموم ، المشابهة في الصورة ، الملزومية والضدية^(١٦) .

وفيما يلخص التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية وكل ضروب المجاز لا يمكن الفصل بين الجانب الحجاجي وجانب المتعة التي تحدث للقراء . والمعروف أن بعض المناطق حين تحدثوا عن مفهوم "السُّلمية الحجاجية" المستفاد من أزوالد ديكر^(١٧) جعلوا الاستعارة مثلاً في أعلى درجات هذا السلم باعتبارها أقوى من التشبيه والتشبيه أقوى من القول الصريح . غير أنه ليس من الضروري إرجاع هذه القوة الإقناعية إلى الجوانب المنطقية العلائقية الماثلة في التخييل لأن التخييل أيضاً فيه جانب "المغازلة" الجمالية التي تمارس أثرها على

المتلقي - وهذه مفارقة عجيبة - فهي عوض أن تكشفني بمضمونها الاحتمالي ، تقوم بواسطة سحرها الجمالي أيضا بإضعاف مقبلة القارئ على مقاومة تتابع التأثيرات المخفزة على وضع الدلالات الممكنة والإلحجاب إليها ، وهي لذلك تضعف أيضا قوته الحجاجية لصالح حجاجتها الخاصة .

وقد اتجه إلى هذه الحقيقة ذوو الاختصاص المنطقي وخاصة من كان لهم اهتمام بشروط التداول اللغوي ، فقبل إن التداول اللغوي تزودج فيه " أساليب الإقناع " بأساليب " الإمتاع " فتكون بذلك أقدر على التأثيرات في اعتقاد المخاطب^(١٨)

كما أشار باحث غربي قائلا : " إن الاستعارة الشعرية في حاجة لأن تجهر بأنها استعارة ، إنها محتاجة لأن تلفت الأنظار ، إنها تملكك أكثر مما توغمك"^(١٩).

تطبيقات :

١ - الحجاج المباشر والتمثيل :

لا حاجة إلى التأكيد بأن الشعر العربي القديم في العصر الجاهلي قد استعمل الحجاج الخطابي المباشر إلى جانب الحجاج التخيلي . ونود أن نقدم أولاً مثالا مختصرا عن النوع الأول لنعود إلى التفصيل بالنسبة للنوع الثاني .

ونأخذ هذا المثال من شعر زهير بن أبي سلمى في هجاء بني
 عليم مساندا رجلا اشتكى له منهم^(٢٠)، يقول في مطلعها :

فيمعن فالتقوادم فالتحساء

عنا من آل فاطمة الجواء

قال زهير في مقطع منها :

أقوم آل جُصْنِ أم نساء
فحق بكُلْ مُخَصَّنة جِداً
إلَيْكُمْ إيساف قومُ براء
وشرُّ مواطن الخسب الإساء
بلُجْبا وعادلتنا الوفاء
بمين أو يفسار أو جلاء

١- وما أدري وسؤف إخال أدري
٢- فإن كُتِرَ النساءُ مُجَبَّاتٍ
٣- وأما أن يقول بنو نضار
٤- وأما أن يقولوا قد أينا
٥- وأما أن يقولوا قد وثنا
٦- فإن الحق نطقه لئلا

شروح وتأويلات :

(اعتمدنا فيها على شرح ديوان الشاعر . صنعة بن العباس
لعلب . مستنديين إلى التحقيقات الثلاث التي قام بها تباعاً . أحمد زكي
العدوي فخر الدين قباوة وحنا نصر الحق) (٢١).

١ - إخال : أظن ، والقوم ها بمعنى الرجال - وقال لعلب إن
الشاعر لا يدري آل حصن هم رجال أم نساء ، وقيل الكلام فيه
هزء وثكم ، وذهب البعض إلى أن فيه : وعيداً (العدوي).

٢ - الْمُخَصَّنَة : البكر . الهداء : الزفاف . التأويل : فإن قالوا هن
النساء اللاتي يحتشمن في الحسدور فينبغي أن يزوجسن . وأورد
(العدوي) تأويل الأعلام وجاء فيه : " إن كانوا نساء فمن شأن
النساء الغدر وقلة الوفاء ، وإنما يصلحن للتخبئة والنكاح "
وفي هذا التأويل دلالات كثيرة تدخل في نطاق المحتمل .

٣ - براءُ بفتح الباء وضمها . من البراءة . إليكم : أي تنحوا عنا لأننا
برآء مما رميتمونا به .

٤ - مواطن الحسب . مواطن الفعّال وروي " مواطن النعم" . ويشير ثعلب إلى أن الإباء هنا هو رفض القوم إطلاق سراح الأساري، بينما تذهب المناسبة إلى أنهم رفضوا إرجاع مال الرجل الذي جاء شاكياً إلى زهير . ويلاحظ أن ثعلب عاد إلى الحديث عن المال في شرحه للبيت اللاحق . وذهب الأعلام إلى أن الأمر يتعلق إلى جانب المال بالوفاء بالجواري .

٥ - أول د . قباوة قول الشاعر " ولينا " بمعنى نفسي في الحاضر أو المستقبل القريب . والأخذ بصيغة الماضي تعني أن الوفاء قد تم فعلاً . ولعل هذا المعنى يتلاءم مع إشارة الشاعر في البيت الموالي إلى اليمين ثم النفار وهو الرجوع إلى من يحكم بينهم .

٦ - الجلاء : الانكشاف ، أي اكشاف الحقيقة ، وهذا تأكيد لدعوى الوفاء السابق أيضاً :

خصوصية هذه الأبيات تكمن في أن حجاجيتها مباشرة ، لأنها ابتعدت قدر الإمكان عن سلطة الإقناع بالتخيل ، ويتجلى الطابع الحجاجي من خلال بنية الروابط اللغوية الجدالية التالية ونصلها هنا ببعض الكلمات تسهيلاً لفهم هيكلها الحوارية :

وما أدري أم

فإن تكن فحق

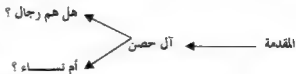
وإما أن

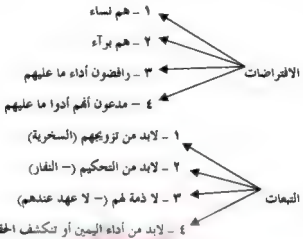
وإما أن

فإن الحق كذا أو كذا أو كذا

ولا يمنع هذا الحجاج المباشر ، من القول مع ذلك ، بأن مجموع هذه البنية هو نتاج تخيلي ، لا بالمعنى الشعري الضيق ، ولكن بالمعنى التمثيلي العام . ولقد أكدنا على التداخل الحاصل في الشعر الجاهلي على الخصوص بين الشعر والحكي . فهذه الوضعية التي وضعها الشاعر للمجهولين ليس من الضروري أن تكون هي وضعيتهم الحقيقية في الواقع ، إنما ابتكار تخيلي ، ولهذا السبب فإنها معرضة لأن تكون هي الأخرى موضع تأويل ، وهذا ما رأيناه ماثلا في الشروح والتأويلات المقدمة سلفا ، هذا فضلا عن أن اللجوء إلى السخرية في حد ذاته هو عمل تخيلي بامتياز ، لأن السخرية من خصائصها الأساسية تحطيم الحدود القائمة في الأذهان بين الأشياء والقيم والمواضع . وها أنت ترى كيف بدأ الشاعر بالتساؤل : " ... وكيف إخال أدري (...) أقوم آل حصن أم نساء ؟ " قال حصن لم تعد لهم صورة واحدة ، وعلى القارئ أن يتصور حسب ثقافته وقدراته الخيالية كيف يمكن أن يكونوا قابليين لاحتلال موقع النساء والرجال على السواء . وهذا لا يعني أن الشاعر يقنع بفكرة محددة بل بأوضاع احتمالية . والبنية الحجاجية التي شيدها الشاعر في هذه الأبيات قائمة أيضا على الافتراضات والاحتمالات .

يتجلى البناء الاحتمالي الجدالي في المحتوى الذي يملأ الهيكل الحجاجي المشار إليه سابقا . فالشاعر يبدأ بمقدمة ويعلق بها سلسلة من الافتراضات ، كما يعلق السلسلة بخلاصات أو تبعات شبه منطقية :





ونلاحظ أن الطابع التخيلي للسخرية في هذا المقطع له هيمنة على معظم الافتراضات ، مما يدل على أنه سلطة تخيلية مدعومة للطابع الحجاجي المباشر ، ويمكن إضافة سلطة الإقناع الداخلي والعروضي باعتبارهما أيضا وسيلتين شرعيتين بامتياز . كل هذا يعني أن الحجاج ليس موجودا وحده في هذا المقطع الشعري بل هو مآزر بوسائل شعرية وتمثيلية وإيقاعية .

والقصيدة بقدر ما تعتمد على الإقناع تلجأ أيضا إلى إلهام الخصم بجعله ، في نطاق تصور تمثيلي ، في مأزق أخلاقي ساخر . فإذا رضي آل حصن بأن يكونوا نساء فليتحملوا النتائج ، وأولها أنهم سيفقدون رجولتهم . وهم على كل حال معرضون في أغلب الافتراضات الواردة في النص إلى أن يصبحوا نساء سواء عند رفضهم الأداء أو عند ادعائهم بأنهم قد أدوا ما عليهم .

هكذا نرى أنه حتى عندما يكون الطابع الحجاجي في الشعر مباشراً ، فهو لا يلغي تمام الإلغاء دور التخيل التمثيلي المائل في السخرية وفي الوضعية التي تم إحداثها في النص بفضل عناصر كثيرة ، كل ذلك يجعل القارئ مدفوعاً إلى تمثيلات احتمالية تتآزر في إبداعها عناصر الحجاج ، والتخيل وثقافة المتلقي .

الحجاج غير المباشر (سلطة الإقناع بالتخيل)

إذا انقلنا إلى لامية الشنفرى ، نجد فيها لوحات شعرية يرقى فيها الإقناع بالتخيل إلى درجة عالية ، وذلك باستخدام التشبيه التمثيلي الذي نرى مثيله عادة في الشعر الجاهلي ، من خلال وصف معاناة الناقة عن طريق تشبيهها بمحنة البقرة الوحشية أو الحمار الوحشي أو النعامة... إلخ . وخصوصية التمثيل التشبيهي عند الشنفرى هي أنه استعمله في وصف شدة الجوع عند الإنسان ومقدار طاقة التحمل التي يمكن أن يصل إليها في الصبر عليه . والصورة هنا قائمة على الشبه بين حالة الإنسان وحالة الذئب . وهي من الصور الفريدة في شعر الشنفرى كما أنها متميزة عن صور الشعراء الذين لجأوا إلى نفس المقارنة .

يقول الشنفرى في لاميته المشهورة :

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| ١- أديمُ مطال الجوع حُسى أمسه | واضرب غنة الذئب صفحاً فالأهل |
| ٢- واستغاثت الأرض كيلاً يرى نه | عليّ من الطول امرؤ متطوّل |
| ٣- وأعدت على القوت الزهيد كما غدا | أزل شهادة التفاني أضحل |
| ٤- غدا طاوياً يعارض الريح هالفاً | يخون بأداس الثعالب ويفيل |
| ٥- فلما نوات القوت من حيث أمه | دعا لأحبابه نفاير لخل |

- ٦- مهلّة سبب الوجوه كأنها
- ٧- أو العشرم المموت حلت دبرة
- ٨- مهزلة قوة كان شدوتها
- ٩- فمّج وضجت بالبراح كأنها
- ١٠- وأنضى وأنضت وأنسى والنسب به
- ١١- شكا وشكت ثم ازعوى بعد وأرعون
- ١٢- وفاء وفاءت بادران وكلها
- جداح بأيدي يابسر لتثقل
- محايض أرداهن سام فمّس
- شقوق البصري كالحات ونبّس
- واياه سوح فوق عناية لثقل
- فراهمل عزّاهما وعزّله فزّمل
- وللعصير إن لم يفع الشكو أجمل
- على ككّج ومأ يكاتيم مجمل

شروح وتأويلات :

(نعمتد فيها على ديوان الشنفرى تحقيق د. إميل بديع يعقوب، وشرح لامية العرب للكعبري تحقيق محمد خير الخلواني ، ودراسة اللامية لعبدالحليم حنفي . وكتاب بلوغ الأدب في شرح لامية العرب وتجمع شروح الزمخشوي / المبرد / الكعبري / ابن زاكور / ابن عطاء المصري)^(٢٢).

- ١ - مِطَال : محاطلة وتسويق . أذهل ، أي أذهل عنه وأنساه .
- ٢ - أَسْتَفَّ : أي أتناول بضمي . وأول عطاء الله قاتلاً " أي اختاره [التراب] بدلاً عما في أيدي الناس من نفوس الطعام " . الطَّوْلُ : المن ومُتَطَوَّل : مَنَانٌ . والتأويل أنه يفضل عند شدة الجسوع أن يتناول التراب على أن يمد يده لأحد يتمن عليه .
- ٣ - أَزَلُّ : الذئب قليل لحم الوركين ، ويقال له الأَرَسَحُ أيضاً، وقيل هذه صفة للذئب قليل اللحم على العموم . قَدَّاه : تناقله وتداوله . التنايُفُ واحداً ثَؤُفَةً وهي الأرض وذكر الزمخشري والمبرد ، وابن زاكور وابن عطاء المصري أنها القفار أو

المقازة أي الصحراء . الأطحل في لونه كدرة وقال المبرد أنها كلون الطحال.

٤ - يعارض الريح : يمضي معاكسا لها . هالبا : يمضي يمينا وشمالا من شدة الجوع . قال الزمخشري " يحتمل أن يراد به الجائع ... ويحتمل أن يراد به السرعة في العدو " . وقال ابن عطاء المصري " شديد العدو من شدة الجوع كأنه يطير ، من هفى الطائر إذا طار " . وأنت ترى هنا الاختلافات الشديدة في التأويلات والتمثيلات . يخوت : لها دلالات مختلفة أيضا : ينقض ، يختطف ، يختلس . وقد ركز ابن زكور على السرعة في الاختطاف . بينما ركز ابن عطاء على صوت الانقصاص عند البازي فقال " يخوت يسمع صوت انقضاضه ، وتأويل هذه الكلمة كما يرى مثال نموذجي أيضا عن اختلاف التمثيلات الخيالية في التأويل . بأذلب الشعاب : أواخر مسایل الشعاب أو طرقاتها . يعسل : قال المبرد : " يمر مرا سهلا في استقامة " وذهب ابن زكور إلى أنه يمشي خبيا بينما يقول ابن عطاء أنه " يمر مرا سريعا " .

٥ - لواه القوت : مطله وامتنع عليه . أمه قصده . دعا : فسرّها البعض بالاستغاثّة وليس مجرد الدعوى ، وتصور عبدالحليم أن هذه الدعوة هي " استغاثّة للذنب بفصيلته من الذئاب " . وقال ابن زكور " ولما لم يجد ذلك [أي الطعام] عوى من خبيثته في مطلبه " وقال ابن عطاء " صاح... تأسلفا على فقد القوت " .

٦ - مهللة . رقيقة اللحم . شيب الوجوه : بيضاء شعر الوجه . قداح : أعواد منحوتة بفعل الاحتكاك يلعب بها القمار .

الياسر : ضارب القداح . تتقلقل : تصدر أصواتا عند التقائهما .
وقال بديع يعقوب إن هذه الذئاب : " مضطربة كسهام القمار "
(الظر الديوان ص ٦٤ هامش ٣٠).

٧ - الخرشم : رئيس النحل . المبعوث : المنزعج . حثث : حرك
وأزعج . الخايض : يفهم من معظم الشروح والتأويلات أنها
أعواد يجتمع حولها العسل . أرداهن : إما أن تكون أنزلهن
(الزمنشري) أو " جاء هن [أي العيدان] إلى الكوارة وهو موضع
النحل " (المبرد). أو أهلكهن (إميل بديع يعقوب). والواضح أن
هذا التأويل الأخير يرجع فيه الضمير إلى الذب وليس إلى الخايض
وهو تأويل بعيد لأن الضمير أرجح عند الغالبية إلى الخايض .
سام : أي من يصعد إلى الأعلى طلبا للعسل . وقد رسم
عبدالحليم حفي هذه الصورة الخيالية في تأويل البيت قائلا : "
والبيت تشبه حال الذنب وحوله الذئاب ، وكلها جالع حائر
مضطرب بعد اليأس من الطعام ، بحال رئيس النحل يقود سرب
النحل إلى خلاياه ، فإذا هذه الخلايا محطمة بعد أن أخذ جامع
العسل ما فيها ، فوقف النحل حائما مضطربا حائرا بدون
مأوى أو طعام ، فحال الذنب وحال النحل حينئذ شبيهان
وكلاهما شبه بحال الشاعر " . (ص : ١٣٣) وأهمية هذا التأويل
هي أنه يشير إلى خاصية التشبيه المركب ، فالشاعر يشبه الذئب
مع الذئاب والذئاب تشبه خلية النحل المضطربة ولذلك فحلل
الشاعر شبهة بحالتيهما معا .

٨ - مهتر : وصف لأشداق الذئاب بأنها واسعة . فوه : مفتوحة

الأفواه . وانبه إلى تشبيه الشدوق بشقوق العصي . ويرى العكبري أن جملة " كأن شدوقها شقوق ، العصي " يجوز أن تكون حالا من الضمير في فوه . وعليه تكون شقوق العصي هي الأفواه المفتوحة وجوانب الشقوق هي الشدوق . والصورة تجسيد كما ترى للبؤس والجوع . كالحات مكشرة ، أو عابسة . بسل : كربة المنظر . والشجاع باسل لأن وجهه يكون عابسا في الحرب . (النظر المبرد ، والعكبري) .

٩ - ضج : صاح أي عوى . نوح : النساء التوالع ، العليا : مكان مرتفع . لكل : لافقات أولادهن أو أزواجهن

١٠ - أغضى : كف عن العواء ، انسى من الأسوة ، أي الاقتداء . مراميل جمع مرملة أي فائدة القوت . عزى : واسى . ولأويل البيت حسب بديع يعقوب : " أن الذئب وجماعته وجدا حالهما متفقين يجمعهما البؤس والجوع فأخذ كل منهما يعزي الآخر ويتأسى به " (ديوان الشنفرى ص : ٦٥) .

١١ - ارعوى . كف . أجمل والفضل .

١٢ - فاء : رجع من حيث أتى ، بادرات : متعجلات ، نكظ : شدة الجوع ، يكاتم : يكتم ما بنفسه . مجمل : صانع الجميل بنفسه . وقد أول محقق الديوان آخر البيت بدلالة عودة الذئب إلى مأواه " وفي نفوسهم الحسرة والمسارة " (ص ٦٦) بينما يشير عبدالحليم حنفي في دراسته بأن الذئب تحللت بالحكمة وحسن الصنيع لأنها كتمت ما كانت تعانيه (الشنفرى الصعلوك. ص ١٣٥) . والتركيز على هذا المعنى الأخير يلائم

وجه الشبه بين حالة الشاعر وحالة الذئاب وهو الصبر والتحمل والرضى بالواقع .

يتبين من هذا المقطع الشعري أن الشنفرى كان يخوض تجربة الشعر مثلما يخوض غمار الحياة ، ولذلك لم يكتف بالأخبار المباشر كما هو بين في البيتين ١ و ٢ بأنه يحاظر الجوع ويفضل أكسل التراب على أن يمد يده لشخص يمن عليه ، فلا بد من الدخول في تجربة تخيلية حية يعتبر بها نفسه كيف يمكن للمرء أن يتحول إلى ذئب ضال في القفر يبحث عن الطعام فلا يجد ، عندئذ سيتمكن الشاعر من إقناع نفسه أولاً بأن هذه التجربة هي فعلاً أكثر دلالة من " الأخبار المباشر " بأنه قادر على تحمل الجوع . هذه هي الوظيفة الأساسية للتشبيه التمثيلي الذي وضعه الشاعر وبحسب بواسطته عن صورة أخرى لنفسه أشد مقاومة وتحملاً . غير أن هذه التجربة ينبغي دائماً أن تعاش في كل مرة لأن دلالاتها لا تعطى بشكل مباشر . وعندما يعيشها القارئ سيجرب أيضاً بنفسه كيف يلتقي الإنسان والذئب في عالم خيالي واحد . لولا بحث الشاعر عن صورة تتجاوز ما يقدمه الخبر المباشر ، لما سعى إلى وضع بنية شبيهة لذاته أخذها من الذئب في علاقته بأنداده ساعة البحث عن مأكـل . وهذه الصورة المبحوث عنها لا تكتمل في ذهنه إلا عند الانتهاء التام من إنجاز عمله، أي بعد أن يكون قد وضع عناصر التخيل ورضى عنها واقتنع بأنها حققت في ذهنه الصورة الخيالية المحتملة . ولا يمكن القول تبعاً لهذا بأن جميع القراء ستطبع في أذهانهم نفس الصورة التي بلغها المبدع ، أو أنهم سيقنعون جميعاً بقيمتها الخيالية الناتجة في أذهانهم . هذا ما يفسر اختلاف التأويلات عند النقاد ، وهو اختلاف لا يكون

قالما فحسب حول الصور التخيلية ، بل ينسحب أيضا على الفهم المعجمي لبعض العبارات والألفاظ . وتصبح التمثلات وردود الأفعال الذهنية متفاوتة تجاه التجربة التخيلية في مجملها . ولاشك أن استعدادات القارئ ونوعية ثقافته ومدى قدرته على التماهي مع مقترحات التخيل المحتملة في عالم الخيال ، كلها عوامل تتدخل في عملية الاقتناع بجدوى التجربة ومدى قيمتها الجمالية .

ونحاول الآن أن نقدم خطاطة تأويلية لتجربة التشبيه التمثيلي الماثلة في النص ، على أننا سنقارن بين الحين والآخر تأويلنا بتأويلات مغايرة . من أجل إظهار الطابع التوليدي للاحتتمالات الممكنة في تجربة القراءة ، دون إعمال خصوصية الإقناع بالتخيل .

الخطاطة التخيلية في هذا المقطع من اللامية تقوم كما قلنا على التشبيه التمثيلي الذي يعرف في البلاغة الكلاسيكية العربية بأن وجه الشبه فيه ينتزع من متعدد . ويسميه الجرجاني أحيانا بالشبه العقلي^(٢٣) ويهمنا في تعريف الجرجاني قوله :

"... ربما انتزع [أي الشبه العقلي] من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشينين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الأفراد ، لا سبيل الشينين يجمع بينهما وتحفظ صورتها"^(٢٤).

اعتمد الجرجاني ضمنا في توضيح طبيعة التشبيه التمثيلي (= الشبه العقلي) على ضرورة التمييز بين التشبيه الذي يعرف فيه وجه الشبه ، إما لأنه مذكور مباشرة أو لأنه مفهوم ضمنا ، فسواء قلنا : زيد كالأسد في الشجاعة أم زيد أسد ، فإننا ندرك مباشرة وجه الشبه.

أما إذا قلنا " زيد كالأسد في صوته ساعة القضاء عليه فربسته يختطفها اختطافاً "، فإن وجه الشبه هنا غير معروف مسبقاً بل ينبغي تشييده في الذهن على المستوى الخيالي ، فمن خلال تجميع عناصر التخيل وتوجيهها إلى صورة حية في محلة القارئ .

وإذا نحن نظرنا إلى هذا التوضيح الذي قدمه الجرجاني بعيداً عن نظرية النظم فإننا قد نظن أنه يعتبر نتائج تجربة التخيل عند القارئ تكون مغايرة لنتائج تجربة المبدع ، وأن المعنى هو ناتج لفظي وليس شيئاً حاصلاً في النفس لدى المبدع قبل الإبداع . ولكن الجرجاني رغم كل ما قاله بخصوص الأدوار التي يلعبها التخيل في النص الشعري يحتفظ دائماً بأسبقية المعنى والمقاصد والأغراض في أذهان الشعراء^(٢٥) وأن التخيل هو الذي يقودنا إلى المعاني المفكر فيها سلفاً من قبلهم . لذلك لا يمكن فصل آرائه الجزئية عن نظريته العامة في النظم .

أما إذا اعتبرنا الناتج الخيالي هو محصلة لدى الشاعر والقارئ على السواء ، لحظة تفاعلها مع الصور التمثيلية ، فإن مهمة الإقناع ستكون جمالية أكثر منها حجاجية أو منطقية ، كما أن الاستهواء ، والمتعة يلعبان دوراً أساسياً فيها . وفضلاً عن ذلك كله فالإقناع لن يكون سوى إقناع باحتمال لا بالدلولات المقررة سلفاً .

يتبنى ابن زاكور المغربي - في شرحه للامية الشنفرى نفس الفهم المقصدي الذي انتهى إليه الجرجاني فيما يخص طبيعة التشبيه التمثيلي ، غير أنه مع ذلك لم يعط أهمية لدور الفعاليات الذهنية للقارئ ولذلك طابق بين الحجاج العادي والحجاج بالتخيل . يتجلى ذلك في تعليقه على البيت التالي من أبيات اللامية :

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل شهادة الثابت أطخل

قال : فمضمون هذا البيت والذي قبله ، الاحتجاج على ما ادعاه فيما قبلهما من اجتنابه المذمات وأنفته من الدنيا ثم أخذ يشرح أحوال الذنب في سيره إلى القوت لتعلم منها حالته في الطلب لكونها مثلها^(٢٦).

إذن هناك دعوى ، وهي دعوى الشاعر بأنه صابر على الجوع ولا يريد أن يتمن عليه أحد ، وهناك احتجاج لها بأحوال الذنب المماثلة ، وهناك ضرورة جعل المتلقي يعلم بالحالة .

ويمكننا أن نلاحظ قائلين إذا كان العلم بالحالة هو النتيجة الوحيدة للإحتجاج ، فهذا ليس إلا تحصيل حاصل لأن الدعوى تتضمن الإخبار بهذه الحالة ، عندما قال الشاعر :

" أدم مطال الجوع إلخ " .

ولكن البلاغيين يردون دائماً على هذا الاعتراض قائلين بأن الاستعارة والتشبيه التمثيلي ، وكل الأساليب البلاغية إنما تعمل على تقوية المعنى وتأكيده ، لأنه موجود في ذهن الشاعر قبل ذلك .

والواقع أن خصوصية التشبيه التمثيلي ، لكونه لا يقدم أبداً وجه الشبه سواء بطريقة صريحة أم ضمنية بل يكتفي بالإيحاء إلى صورة محتملة يوكل أمر تشكيلها إلى القارئ ، من شأنه أن يربك المقصدية ، لأنه كيف يمكن القول بأن يقوي المعنى ، مع أن المعنى فيه هو ناتج عنه لا سابق عليه في الذهن . والمسألة - كما أسلفنا - تختلف عن التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه أو فهم منه إذا كان بليغاً بحكم

قوة التداول . أما التشبيه التمثيلي فترك فيه الحرية كاملة للمتلقى لتصور العلاقات المحتملة بين عناصر الصورة من أجل تمثيل وابتكار وجه الشبه المفقود فيها . هذا الطابع الابتكاري يسري في الواقع على الشاعر بنفس الطريقة التي يسري فيها على القارئ ؛ لأنه مادام الشاعر قد اختار الدخول في تجربة تمثيلية فقد تحرر من أوجه الشبه المتداولة أو المعروفة مسبقا ، ولذلك فهو عاجز كل العجز [إن صح التعبير] في التخيل عن التصريح بوجه الشبه . وليس بين يديه إلا أن يؤلف بنية توحى به ، والإيحاء لا يمكن أن يكون هو جعل المتلقى يعلم بحالة كما ذكر ابن زكور ولكنه تحريك لخيال القارئ في اتجاه صياغة الصور الخيالية والدلالات الاحتمالية لا غير . الاحتمال هو حرية الجولان في مجالات متعددة . وهذا بالتحديد ما يدل على أن الإقناع في التخيل وبه هو أقل " مطلقا " لأنه يعرض قلة " منطقته " بقوة جماليته ، ولذا فهو أكثر تطلعا في التحايل على القارئ ، بل إن مهمته قد تكون هي إضعاف ملكات النقد عند القارئ لتسهيل الدخول إلى التجربة التخيلية أولا والخروج منها بنتيجة يشارك القارئ نفسه تمام المشاركة في توليدها عند التفاعل مع النص .

لنحاول إذن جمع شتات " وجه الشبه " المحتمل من خلال تتبع تفاصيل التشبيه التمثيلي في هذا المقطع من قصيدة الشنفرى . ونشير إلى أن منطق التجربة في هذا النص هو جعل غدو الشاعر على القوت الزهيد شبيها بغدو الذئب لنفس النهاية وفي نفس الحالة . وقد اختلف الشراح والمؤولون في ضبط حالة المشبه (- الذات - الشاعر)، فقال الزمخشري بأنها تعني " أغدو قليل الزاد " (بلوغ الأرب : ص ١٢٩) وقال ابن عطاء بأن المعنى أغدو " على القوت

الزهيد أي الرزق اليسير الذي من شأنه أن يزهد فيه ويرغب عنه
لقلته " (نفسه ص ١٣١ - ١٣٢)، وإلى نفس المعنى ذهب المبرد
(نفسه ص ١٣٠ " بينما قال ابن زاكور " أسير غدوة .. إلى محل
القوت المزهود فيه " (نفسه ص : ١٣١). وهكذا فالصور الخيالية
المرسومة في أذهان المتلقين للمشبه نفسه متغايرة وهي جميعا تقوم حول
التخيل ولا تتطابق معه . إذا كان حال المشبه هكذا في نطاق
تأويلات الشراح فكيف سيكون حال المشبه به ثم حال وجه المشبه
غير المصرح به ؟

من وجهة نظر تأويلنا الخاص سنجد أن التركيز وقع في المشبه
به على العناصر التالية :

النعالة وقلة اللحم : " أزل " . نظائر نحل " (- ضوامر)
(النظر المبرد). " مهللة " (- رقيقة اللحم . انظر الرمحشري)، " قداح"
سهام أو أعواد منحوتة من طول الاستعمال .

الجوع : " غدا طاويا " . " فلما لواه القوت " .

" على نكط " (- شدة الجوع).

السرعة ومرونة التنقل والمقاومة "قداة النائف " (- ينتقل
من مفازة إلى أخرى). " يعارض الريح هافيا " (مسرعا أو مراوغا
للريح). " يعمل " (يعمر مرا سهلا في استقامة . المبرد). " بادرات " .

الحية : " لواه القوت " . " مراميل " (- فاقدة القوت).

الاستنجاد بالصحاب : " دعا فأجابته نظائر نحل " .

صورة البؤس والاضطراب :

"مهالة ذمياً الوجوه كأنها
أو الغشوم المبعوث خلعت ذبرة
شروق الصبي كالحن وبس
فداح باليدي يامر تتقل

الشكوى :

"فصيح وجئت بالبراح كأنها
وإياه . فوق غنابة لكل

"شكا وشكت ..."

الرضى بالأمر الواقع والصبر والتأسي :

"وانسى وانضت والى والنسب
ثم الرغوى بعد فارغوت
على تكة مما يكالهم فجميل
مراميل عزاهما وعزلة فزبل

كل ما قدمناه حتى الآن ليس إلا خطوة أولى نحو بناء وجه
الشبه المحتمل . ونحن لم نفعل شيئاً سوى أننا عددنا الوحدات
الدلالية التي ينبغي تجميعها في الذهن من أجل رسم معالم الصورة
الخيالية لوجه الشبه الممكن . وحتى المشبه به لم يؤخذ كوحدة ثابتة
لها صفات محددة بل أخذ (كذات) حية لها سلوك معين ؛ فالذئب له
فضاء يتحرك فيه ، وهو الشعاب والقفار ، كما أن له هدفاً وهو
البحث عن القوت ، وهو في وضع محنة يستدعي بسببها نظائره من
الذئاب ليتعزى بهم . لذا فعلى القارئ أن يستحضر كل الخصائص
المعددة وغيرها مما بدا له من دلالات في تفاعله مع النص ، ثم يرسم
من ذلك كله صورة خيالية في ذهنه عن وجه الشبه . وعلى كل
حال فإن الإطار العام للصورة الخيالية سيتحرك في نطاق التداخل
الممكن لصورة الشاعر (المشبه) بصورة الذئب (المشبه به) في علاقته
بالذئاب وبالفضاء وبمحنته الخاصة . لقد تحورت معالجة الشاعر

لا يكون بالضرورة متعلقاً بدلالات وأغراض يراد الإخبار بها ، بل بدلالات ومعاني مبحوث عنها أو كما قيل في نطاق الدراسات الحديثة والمعاصرة ، دلالات غير مقولة في النص . ومادام غير المقبول هو مسألة مرتبطة باحتمل والممكن ، إذن بالإقناع ينحصر دوره أساساً بمادة الإقناع نفسها ومادامت الاستعارة والتشبيه وكل الوسائل التخيلية هي أدوات هذا الإقناع فلها تحاول أن تشير الانتباه إلى عالمنا الخاص من أجل جلب أكبر عدد من القراء لدخول هذا العالم السحري والإطلالة على آفاقه الممكنة .

ليست بنية " الإقناع " التخيلي في مقطوعة الشنفرى بسيطة التركيب - كما قد يتصور - بل هي على العكس من ذلك على قدر كبير من التعقيد . فلماذا كان إطارها الأكبر هو التشبيه التمثيلي كما أسلفنا ، فلماذا لم تتوقف ، عن مواكبة أنماط التخيل في تضعيفها ، فهناك تشبيهات تمثيلية أخرى توازر البنية التشبيهية الكبرى وتقوي سلطتها " الإقناعية " والإغرائية في قوله :

مَهْلِكَةٌ شَبَّ الوجوه كأنها	فداحٌ بكفسي يامرُ تظلُّ
أو العشرمُ المموتُ طلعَتْ دُبُرُهُ	محامينُ أرداهنُ سامٌ مُثْلُ
لُفَجٍ ومَجُتٌ بالسراج كأنها	وأيامه .. فوقَ عُناءٍ كُثِّلُ

يضاف إلى هذا كله بعض الاستعارات التي أشار إليها ابن زكور وهي في قول الشاعر :

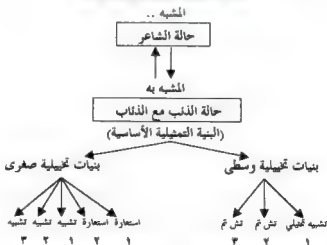
" قاده النائف " (البيت ٣)، وسماها الشارح استعارة تمعية^(٢٨) لأنها جرت في الفعل بالتبعية للمصدر ، تقدير ذلك : " في حالة كونه تهاداه النائف ... إلخ البيت " (بلسوغ الأرب ص : ١٣١).

وكذلك فيقول الشاعر : " فلما لواه القوت ... ". قال ابن زاكور " لويت فلانا ، مطلته حقه ، وهو هنا [أي في بيت الشنفرى] استعارة لعدم وجدان الذئب القوت في الحبل الذي أمه ". (بلوغ الأرب ص : ١٣٨).

كما لاحظ الزمخشري وجود تشبيه للذئاب في رثتها ونحافها بالهلال في قول الشاعر : " مهللة " ^(١) (بلوغ الأرب ص ١٤٨).

كما نجد التشبيه الواضح في قوله : " كأن شدوقها شقوق العصي " (البيت ٨).

وهكذا يتبين كيف كشف الشاعر من حضور البنيات التخيلية المتوسطة والصغرى في إطار بنية التشبيه التمثيلي الأساسية حتى غدت التجربة الشعرية غنية بالإيحاء ومؤهلة لتوليد الدلالات المحتملة عند القراءة . ويمكن وضع الخطاطة التحيلية العامة لهذه المقطوعة على الشكل التالي :



إلى هنا يتبين لنا أن الإقناع بالتخيل له خصوصية بالنسبة للإقناع بالخبر في الخطاب العادي أو في الخطابات المباشرة عموماً . إن دور القارئ في إقناع نفسه بنفسه من خلال الاندماج ببنية التخيل هو شبيه بإقناع الشاعر لنفسه بأن ما كتبه شيء يستحق أن يكون تجربة قابلة لأن تعاش من قبل الآخرين . والشاعر لهذا السبب لا يقنع بعمان محددة بل بدلالات احتمالية ، وسلاحه في ذلك بنية التخيل نفسها . أما خصوصية القارئ فهي الضاعل مع التخيل دون المساهمة في إبداعه لأن هذه كانت هي المهمة الأساسية للمبدع ، غير أن القارئ مع ذلك له مجاله للمشاركة في الإبداع وهو مجال لا ينفصل عن مفهوم الشعر ، وأقصد بذلك المشاركة في وضع المعنى الاحتمالي أي في نسج الخيال . ذكر الشاعر التونسي منصف المزغني في أحد حواراته قائلاً :

" الكثير من الشعراء لا يكتبون الشعر بل يحبونه ، يحبون حياة شعرية ، ويمجد آخرون حياة في النصوص الشعرية ... " (٢٩) .

الهوامش

(١) انظر مناقشة هذا التصور الديكارتي في مقال تشومسكي : " اللغة والمعرفة غير الواعية " ترجمه محمد المدلاوي - مجلة دراسات أدبية ولسانية (دال) - العدد ٤ - صيف / خريف ١٩٨٦ . ص ٨٤ .

(٢) انظر كيف عالج جورج صان أفكار جاكوبسون في إطار نظرية الإبلاغ . تحت عنوان :

Communication linguistique et théorie de l'information. in linguistique et philosophie P.U.F 1975 - P: 47 - 48.

(٣) أشار مونتاني إلى المازق الذي وصلت إليه نظرية الإبلاغ . Ibid. p: 50 - 51 .

4 - Ibid... P : 53.

5 - Ibid, p : 214.

- ٦) دلائل الإعجاز : تحقيق السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ١٩٧٨ ص : ٣٥
- 7) Groupes de chercheurs. Traité de psychologie Cognitive, III Bordas. Paris 1990. P. 194.
- 8) Roman Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris. Minuit. 1970. P: 31.
- ٩) انظر مقال يوسف عكري " الإقناع والمغالطة " مجلة دراسات أدبية ولسانية (دال) عدد : ٥ شتاء ١٩٨٦ ص ٤٧ وكذلك مقال أبو بكر العراوي " الحجاج والشعر ، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر " دراسات سأل عدد ٧ - ١٩٩٢ ص ١٠٠ .
- ١٠) أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٧٨ ص : ٧٤ .
- ١١) نفسه ص : ١٣٠
- 12) Volfgang Iser : The Fictive and the imaginary charting literary Anthropology The Johns Hopkins University Press. 1993. London p: ١١١.
- ١٣) انظر الحديث عن مدلول العوالم الممكنة في الفلسفة والمنطق حوار مع د عبد الرحمن طه مجلة دراسات (سأل) عدد ٢ شتاء ٨٧ ربيع ١٩٨٨ ص ١٣٠
- 14) John R. Searle L. intentionnalité, Essai de Philosophie des Etats meuteaux. Traduit par claude Pichevin minuit Paris 1985 p: 108 et p: 330.
- ١٥) - انظر مزيداً من التحليل لنور الخلفي فيما يخص هذه النقطة في كتاب Rodolphe chiglione : L. homme communiquant, Armand colin - Paris 1986 - p: 98 - 99.
- ١٦) انظر تفصيل الكلام عن المغالطات كاملة في الرسالة المسماة " المغالطة في أنواع المغالطة " للشيوخ أحمد الدهموري الطبعة التونسية ١٣٢٧هـ (ضمن مجلة رسائل أخرى) ص : ٢٠ - ٢٢
- ١٧) - انظر ما كتبه أبو بكر العراوي تحت عنوان " الاستعارة ومفهوم القوة الحجاجية " في مقالته . نحو مقاربة حجاجية للاستعارة مجلة المناظرة العدد ٤ ص ١٩٩١ ص : ٧٩ - ٨٠ .
- وانظر أيضاً مقال د طه عبد الرحمن ، الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج ، مجلة المناظرة عدد ٤ ص : ٥٤
- وانظر أيضاً مقال ميشال لوجون . " الاستعارة والحجاج " ترجمة د الطاهر وعزيز . مجلة المناظرة . عدد ٤ ص : ٨٨ .
- ١٨) - مقال ميشال لوجون " الاستعارة والحجاج " مذكور ص ٨٩
- ١٩) - د طه عبد الرحمن " في أصول الحوار وتحديد الكلام " المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع - الرياض ١٩٨٦ ص . ٣٠ .

- (٢٠) انظر مناسبة القصيدة مفضلة في ديوان الشاعر . صحة طب طبقيق أحمد زكي العمودي . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ - ص : ٥٦ .
- (٢١) صدرت الشروح محققة على التواتي
- (العمودي)، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة - ١٩٦٤
- (قباوة)، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٢ .
- (نصر الخليل)، دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٩٢ .
- (٢٢) * ديوان الشفوي ، دار الكتاب العربي ط ١٠ - بيروت ١٩٩١ .
- * شرح لامية العرب * للشكري . تحقيق محمد خير الخلواني منشورات دار الآفاق الجديدة ط ١ بيروت ١٩٨٣ .
- * الشفوي المصنوع حياته ولامته . د. عبدالحليم حفي . مجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .
- * بلوغ الأرب في شرح لامية العرب ، جمع وتحقيق محمد عبدالحكيم القاضي محمد عبدالرزاق هزلان . دار الحديث القاهرة ١٩٨٩
- (٢٣) أسرار البلاغة ، دار المصرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، تحقيق السيد رشيد رضا - ١٩٧٨ ص : ٨٠ .
- (٢٤) نفسه ص ٨٠ - ٨١ .
- (٢٥) انظر تحليل الجرحاني للآية الكريمة * مثل الذين حسروا العزوة ثم لم يسلوها ... إلخ الآية* أسرار البلاغة . ص : ٨١
- (٢٦) بلوغ الأرب في شرح لامية العرب ، يضم شروح الزمخشري المرد / المكي / ابن زاكور / ابن عطاء المصري - جمع وتحقيق : محمد عبدالحكيم القاضي ومحمد عبدالرزاق عرفان ، دار الحديث - القاهرة ١٩٨٩ ، ص : ١٣١ .
- (٢٧) د. عبدالرحمن طه . الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج . مجلة المناظرة . السنة ٢ - عدد ٤ - مايو ١٩٩١ - ص : ٦٥ .
- (٢٨) انظر حاشية أحمد بن زيني دحلان على متن السمرقندية ، لاسيما مفهوم الاستعارة البعية الواقعة في الفعل بالبيع للمصدر . المطبعة التونسية عدد ٥٧ ١٣٢٧ هـ (ضمن مجموعة رسائل) ص : ٢٥ .
- * يعتقد ابن زاكور بأن هذا التشبيه يعمل بالفصاحة قائلا : " وهذا استعمال غريب عمل بفصاحة الكلمة ، إذ لم يبعد استعمال فعل بالتشديد في التشبيه " بلوغ الأرب مرجع المذكور ص ١٤٨ .
- (٢٩) في حوار خاص مع الشاعر . دراسات سال - عدد ٥ - خريف / شتاء ١٩٩١ - ص ١٢٢ .



الكائنات الشعرية*



جريدي سليم المنصوري

هذه المحاضرة تمتحن الوعي النقدي في محاولة لمتابعة الوجود الشعري الخالص في الشعر القديم ، إنها قراءة جديدة في الظاهرة الشعرية تتجاوز الوقوف عند ما تحفل به القصائد من سرد الأوصاف وحشو الألفاظ ونظم الحكم والأمثال وسواها مما ليس له حظ يذكر من الشعرية وإن كان قد ولج المصطلح بحكم أنه من القول الموزون المقفى الدال على معنى ، والشعرية سبيلها الانفعال والخيال والإحتمال ولها وجود يختص بكيفية تموضع الكلمات داخل النسق التصوري .

وهذه الطبيعة في الشعر جعلتهم يربطون الشعر بالقوى الخفية حتى ذهب أهل الجاهلية في بداية عهد الوحي إلى وصف النبي صلى الله عليه وسلم بأنه ساحر ، أو كاهن ، أو شاعر ..

وهكذا كانت العلاقة بين هؤلاء واضحة في الفكر القديم والحديث ، يقول الشاعر علي محمود طه في مطلع قصيدته (ميلاد شاعر) :

هبط الأرض كالشعاع السني بعضا ساحر وقلب صبي

وقد فتحت هذه العلاقة المجال أمام مسألة شياطين الشعر التي أخذت حيزاً كبيراً في تاريخ النقد الأدبي ، وعرفت أسماء عدد من الشعراء مقرونة بأسماء شياطين شعرهم الأمر الذي تمت من خلاله معالجة قضايا الإبداع ... وطبيعة الشعر .

وحين امتدحوا القصائد الفريدة أطلقوا الروايات التي تذكر
أما تنسب للجن على نحو ما جاء في قصة الرجل الذي ضلت ناقته
في الصحراء وذهب في طلبها فقبض عليه اثنان يحسهما ويسمع
صوتهما ولا يراها وذهبوا به إلى شيخ كبير أخذ يسأله عما يحفظ من
الشعر ، فأنشده معلقة زهير فقال الشيخ لمن هذه ؟ فقال زهير بن أبي
سلمى ، قال : الجني ؟ فقال الرجل بل من الإنس ، فأتى بشيخ كأنه
قطعة لحم فالتقى به بين يديه فقال : يا زهير ؟ فقال الجني : ليك ، قال
الشيخ أمن أو أم أوفى لمن ؟ قال الجني : لي . قال الشيخ : هذا الرجل
يذكر أما زهير بن أبي سلمى الإنسي . قال الجني : صدق هو ،
وصدقت أنا . قال الشيخ : وكيف هذا ؟ قال الجني : هذا إلفي من
الإنس وأنا تابعه من الجن ، فأنا قائلها من الجن وهو قائلها من الإنس .
وكما في قصيدة مالك بن الربيع التي رثى بها نفسه حين
تذكر إحدى الروايات " أنه مات في خان فرثته الجن وجدوه ميتاً
ووجدوا القصيدة مكتوبة تحت رأسه " .

من أجل هذا فغمر العربي بمنازلة الأغوال وقتلها - كما هو
الحال عند تابط شرراً - كما وصلوا أنسابهم بالجن والكائنات
الأخرى يقول أحدهم :

أنا ابن عم الليل وابن خاله
إذا دجى دخلت في سربه
لست كمن يفرق من خياله
ويقول عنتره :

سبي سبي ورعي وهما يؤساني كلما اشتد الفزع

ويقول الشنفرى عن وحش الصحراء :

هم الأهل ، لا مسودع الر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يُعقل

هكذا حلت الجن والليل والسيف والوحش محل اسم الأب والقبيلة مثلما حلت المرأة محل اسم الأب والقبيلة في مواضع أخرى لعدد من الشعراء (كثير عزة - جميل بثينة - مجنون ليلى ..) حتى أصبح في ذلك تعريف لهم لا يدانيه تعريف ، مع أنه يتحرك في أفق يرتفع عن النسق السائد في الأسماء تماماً مثل جني وغيلان وأخواتهما التي اخترقت الثقافة الراكدة والتقاليد السائدة .

وإذا كانت قد اتضحت صلة الشاعر في الفكر العربي بهذا العالم الذي لا نراه في الواقع وإنما نعرفه عن طريق الثقافة فمن الواضح حرص الشاعر على الالتحام بالعالم الخفي الذي تتعدد فيه وجوه الحقيقة حيث تصبح الظاهرة الشعرية ذات وجود مستقل عن رصد الحكم والأمثال وتسجيل الأحداث وعرض التشابهات إلى مستوى فيه تصور لعالم جديد وكائنات مختلفة ضمن سياقات شعرية ذات احتمالات يأخذ منها عامة الناس شيئاً وتبقى أشياء لا يصل إليها سوى من يتعاطون المعرفة الشعرية ويلجئون مسالكها ، وكأننا بمسألة كلمة الشاعر المبدع غيلان بن عقبة - لاحظوا الاسم - حين تحدث عن شعره فقال :

" من شعري ما طاوغي فيه القول ومنه ما جننت به جنونا " وحين تقرأ شعره تجد عجباً ، الجبال ترقص ، والغبار يموت ، والنسيم يهلك ، والسرور يفني والحجارة السود تجرحها حوافر الخيل فبكي .

من الكائنات الشعرية وسأنتقل إلى غيلان بن عقبة ذلكم العبقري الذي قال " إذا قلت كأنّ فلم أحسن فقطع الله لساني " وقال " من شعري ما طواعني فيه القول ومنه ما جنت به جنوناً " . والقصيدة تعبر عن نفسها :

يقول :

وسقط كعين الديك عاورت صاحي	أباهـا وهبـا لموقعـها وكـرا
مهرة لا تمكس الفضل أئـها	إذا نحن لم نملك بأطرافها قسرا
قد اتبعت من جانب من جنوبها	عواناً ، ومن جنب إلى جنب بكرا
فلما بدت كشفها وهي طفلة	بظلماء لم تكمل ذراعاً ولا شبرا
وقلت له ارفعها إليك فأحياها	بروحك واقشه لها قبة قسرا
وظاهرها من يابس الشحت واسعن	عليها الصبا واجعل يدك لها سيرا
فلما جرت في الجول حرباً كأنه	سا الحجر أحذرك خالقها شكرا
أخوها أبوها ، والظوى لا يضرها	وساق أبيها أئـها اعترضت غصرا

والنار في هذا الشعر ذات طبيعة خاصة ، لم ينظر الشاعر إلى وجودها المادي أو النفعي ، وإنما نظر إليها في ظل تأمله لحقيقتها المختلفة عن سواها من العناصر - الماء ، التراب ، الهواء - ومن ثم أخذ يعيد صياغة ما استقر في فكره عنها وينتجه بشكل يتلاءم مع نظرة الشاعر للأشياء من حوله ، لقد أراد الشاعر للنار حضوراً شعرياً ينبض بالحياة فاعتبرها " كعين الديك " وتخيل لها أباً بل وهياً لها وكراً ، هكذا ألحقها بالطائر في أول البيت وفي آخره ، كأنما تخيل لها حياة تقاوم الثبات الذي تتسم به الجمادات ، مثلما تصورنا تقاليد ما يتهدد حياتها حين تخيلها أنثى - قرينة الإنتاج - في قوله ، أباهـا " وفي أول كلمة في البيت الثاني :

مشهرة لا تمكّن الفحل أمها إذا نحن لم نمك بأطرافها قرا

وأم النار هي الزند، وهذه الأنتى عجيبة ، فهي متمنعة لا تمكن من نفسها إلا بصعوبة بالغة ، كما أنها تختلف عن طبيعة الأنتى المعروفة ، هذه إما عوان قد تزوجت أو بكر لم تتزوج ، أما تلك - الزند - فيمكن أن تجمع هذين معاً ، تكون عواناً بكراً في نفس الآن : لأنها كائن مختلف :

قد أنتجت من جانب من جنوها عواناً ، ومن جنب إلى جنبه بكرا

وبناء الفعل " انتجت " للمجهول يذكرنا بالتكثير الذي يضيفه الشاعر على النار في مثل قوله " وسقط " وهو الشرارة ويدل على الجنين الذي لم يكمل أيضاً ، وقوله " مشهرة " مثلما يرتبط باتجاه الشاعر إلى إخماء اسمها الذي اشتهرت به والتعبير عنها بضمير الغائبة الذي يظهر حيناً ويستر حيناً :

فلما بدت كفتها وهي طفلة بطلاء ، لم تكمل ذراعاً ولا شبرا

هكذا جاور بين الحياة والموت ، وكل شيء من ذلك على الضد ، النار طفلة حينما قدحت وخرجت من أمها - الزندة - لوقتها، فهي حية على مستوى الشعر ميتة في حقيقتها المادية ، والكفن قرين الموت ، وهذه النار إنما تحيا في هذا الكفن ابتداءً حيث يحيطها الإنسان بما يعلق به الشرر وتشتعل فيه النار كالحشائش والقش أو نحوها كالحرق من القطن على نحو ما يشير البيت ، وهكذا يكون في تكفينها حياتها وإن لم تكفن مائت ، استمع إليه بعد أن كفتها يخطب صاحبه :

وقلت له : ارفعها إليك فأحيها بروحك واقه لها قبنة قدرا

وما كان له أن يقول " فأحيها " لو لم يكن قال قبله " كفنتها " حيث أصبح للإحياء والحياة قيمة ومعنى .. لأنه إنما يكون لغير الحي، مع أنه هناك لم يقل " ميتة " وهنا لم يقل " عاشت " وإنما ذكر النتائج ثم قال " فلما بدت كفنتها " ثم جاء بالبيت التالي وفيه " فأحيها بروحك " فأحال النار إلى كائن حي يستمد مقومات حياته من الإنسان ابتداء من قدح الزند والنفخ الذي يجعلها تستمر وفي ذلك طعام لها تستمد منه مع الخطب بقاءها ولذلك جاء بعده :

وظاهر لها من يأس الشعت واسعن عليها الصبا واجعل يدبك لها سئرا

ثم قال :

فلما جرت في الجول جرياً كأنه منا الفجر أحدثنا لحالقتها شكرا

وروى بعضهم " خالقنا " وذهب محقق الديسوان الدكتور عبدالقدوس أبو صالح إلى أن الصواب " أحدثنا لحالقتها شكرا " وهذه العبارة لا يمكن النظر إليها بمعزل عن سياقها العام الممتد في العبارات التي تقدمتها مثل " لا تمكن الفحل أمها " وقوليه " قد انتبجت ... بكراً " وقوله " فأحيها بروحك " حيث تستمد من ذلك وجودها الشعري... كما أنها لا تنفصل عن قوله بعد ذلك :

أخوها أبوها ، والصوى لا بصيرها ومائ أبيها أمها ، اعتصرت عقرأ

وليس قول الشاعر " أخوها أبوها " إلا مستوى من مستويات اللغة الشعرية .. التي تحيل الكلمات إلى ما يتمشى مع هذا العالم الغريب ، الذي يترامى إلى الجهول والتكبر ، والإضممار والإيهام، فكم من الناس من يستطيع أن يتوقف عند قوله " أخوها أبوها " ليقع على ما يقوله الشراح من أن المراد " أخو الزندة أبو

النار" فالزند الأعلى أخو الزندة السفلى لأثما من غصن واحد ، وهذه الروح تفيض بها الأبيات التي انتزع معجمها الشعري من صفات الكائنات الحية ومتطلبات حياتها ، هكذا ورد اللقاح والإنتاج والفحل والعوان والبكر والطفلة مثلما ورد الأب والأم والأخ وكذا الإحياء والقوت والكفن والعقر .

لقد اتجه الشاعر إلى متابعة ما يتعلق بهذه الطفلة - التي كفت ثم تداركها الله بصاحب ذي الرمة - ليقف عند جانب من جوانب هذا العالم الشعري فيصه بعالم البشر ليفصله عنه وذلك في قوله "والضوى لا يضيرها" إذ هيأ له هذا قوله قبله "أخوها أبوها" مما يورد احتمالاً لدلالة ليست ما وقف عنده الشراح ، والشعر سبيله الاحتمال ، وإذا كان القوم قد درجوا على أن زواج الأقارب يؤدي إلى ضعف في الأبناء فليس الحال كذلك عند هذه القبيلة / قبيلة النار، هؤلاء من عالم له مطلقه الخاص في التركيب والتكوين والحياة ، وإذا كان الشاعر قد فتح الشعر على ما استقر في المجتمع من أفكار وعادات وتقاليده حول الزواج والإنجاب فإنه فتح الشعر أيضاً على مقولات البدء والأصل حين قال :

وساق أبيها أمها اعتقرت عقراً

وأم هذه النار هي ساق أبيها ، أخذت الأم من الأب أو بعبارة أخرى أخذت الزوجة من الزوج، هكذا يصل الشاعر النار في وجودها بما استقر في الفكر الإسلامي من حقائق، ليسير في فكره الشعري هنا على سنن ذلك ، فإذا كانت حواء قد خلقت من ضلع آدم فإن هذه الزندة السفلى أخذت من ذلك الزند - الفوقي -

وكلاهما في الأصل من عود واحد ، ولما كان الشاعر يعيش في عالم شعري قوامه الحياة والأحياء لم يقل " كُبرِت " أو نحوها مما يصلح للفصن أو الشجرة وإنما قال " اعتقرت عقراً " فأقام للشجرة أو الفرع منها وجوداً يساوق وجود الناقة ، وجعل عقرها الذي يمثل "موت الناقة " حياة لهذا العود الذي ينتج الشرر ، إله الأم التي تلد النار ، تلك الطفلة التي تبدأ حياتها حين تستقر في الكفن .

وننتقل إلى النموذج الثاني وهي أبيات قال الرواة إن الشماخ بن ضرار الذبائي قالها يذكر فيها قصة قانص مشهور اسمه عامر أخو الخضر من قيس عيلان كان فقيراً ، وأراد أن يصنع قوساً يفيد منها ويطعم عياله ، فاختار غصناً من شجرة بين أشجار كثيفة وأجهد نفسه حق وصل إليه لصعوبة ذلك ثم قطع الغصن وصنع منه القوس وكانت له مع ذلك قصة عرف الشاعر الشماخ كيف يتعامل معها ويتجهها وفق منطق الشعر حتى غدت القوس شيئاً آخر له وجود مختلف وطبيعة مختلفة وذلك ما يظهر في هذا المقطع من النص :

قليلُ البلادِ غيرُ قوسٍ ونسهم	كانَ الذي يرمي من الوحش تارزُ
مطلاً بزرقي ما يدلوي رميها	وصفراءُ من بيعِ عليها الجلائز
تخبرها القوس من فرع ضالّة	لما شذب من دوماً وحواجز
نمت في مكان كنها واسوت به	لما دوماً من غلّتها متلاحز
لما زال بنحو كل رطب ويساب	ويتسلّ حتى نالها وهو تارز
فأنحى عليها ذات حد غرائبها	عبرَ لأوساطِ البضياءِ قُشارز
فلما اطمأنت في يديه رأى غنى	أحنط به وأزورَ عمن يُخاوَز
فمضغها عامين ماءً لحائبها	وينظر منها أيها هو غامز
أقام القاتل والطريدة درأها	كما قومت ضمن الشموس المهاز

فوال لها أهل المواسم فانرى
فقال له: هل تشتريها فإنها
فقال : إزار شرعي وأربع
ثمان من الكسري حمر كأنها
وبردان من خال وتكون درهما
فقبل يناجي نفسه وأمرها
فقالوا له: يا بيع أخاك ولا يكن
فلما شراها فاضت العين عيرة
وذاق فأعطته من اللين جانباً
إذا أبصر الرامون عنها ترغت

لها بيع يغليها السوم رائز
تباع بما بيع الفلاد الحوائز
من السراء أو أواق نواجز
من الجمر ما ذكي على النار خابر
وقع ذلك مقروظ من الجلد ماعز
أياني الذي يعطيها أم مجاوز ؟
لك اليوم عن ربح من البيع لاهز
ولي الصدر خراز من الوجد حامر
كفى ، ولها أن يفرق السهم حاجز
ترسم تكلى أوجعها الجنائز

١٩٩ الديوان

والكون الشعري الذي استقرت فيه القوس هنا له صفاته الخاصة وعلاماته التي يفرد بها ، ألفاظ غريبة ، وعبارات متشابهة كأغصان شجرة السدر التي أخذت منها القوس ، وقافية نافرة كسهم من السهام الزرق التي وردت في النص ، ومن المعلوم أن قافية الزاي من القوافي النفر عند العروضيين وكان الشاعر قد عمد إليها إذ وجد فيها ما يناسب عالم القوس والسهم في قصيدة لعلها أطول قصائد الشعر العربي القديم على هذه القافية (٥٦ بيتاً) .

ولقد مرت القوس بمراحل ، كانت الأولى قبل ميلادها - وذلك حين كان غصناً منعماً تحمله الأم - الشجرة - وحين قطعها القواس - وهو عامر أخو الخضر من قيس عيلان - كانت ولادتها فحملت اسمها الجديد - القوس - وعاشت طفولتها :

فمضغها عامين ماء لحائها وينظر منها أيها هو غامر

هكذا أراد أن يتم الرضاع حولين كاملين .

ثم كانت مرحلة شباب القوس حين رأى فيها صورة القوس الجموح في العفوان والقوة وأخذ يتعهدا بالتقويم والتنظيف تماماً كما يفعل سائس الخيل فيدربها ويعدها للمهام القادمة .

والمرحلة الأخيرة حين أجبرته الظروف على فراقها ، فدعته الحاجة إلى بيعها ولم يكن الأمر بالنسبة له بيعاً بل كان فقداً ، من أجل هذا : " فاضت العين عيرة " وصح له بعد ذلك ألا يبقى في سمعه سوى أصوات المأساة حين لا يجد في صوته سوى بقية من تروم الشكلى التي أوجعتها الجنائز تضاف إلى تلك التعبئة الإنفعالية التي تقدمت في قوله " وفي الصدر حزار من الوجد حامز " والشعر كما تعلمون سبيله الانفعال والخيال والاحتمال .

ومن أجل إنتاج هذا الكائن الشعري - القوس - ومتابعة رحلتها من الحمل إلى الميلاد ثم الشباب والفقد اجتهد الشاعر في تأليف قصيدته بالعناصر التي جمعت الحاد والنافر من الطبيعة ، ولداخلت الأغصان الشائكة كنداخل الأصوات في الخارج (سابع أخاك) وفي الداخل (يناجي نفسه وأميرها) وتلون الأشياء بلون الموت والمأساة ، فالسهم زرق والقوس صفراء والذهب كائنات الحمراء ، غير أن علاقة الشاعر بالقوس كانت من نوع آخر ، لقد كانت ذات طابع تربوي يهتم بالتنشئة الحسنة والتدريب ويعاملها معاملة الغالي والنفس ويعجب بها مثلما يحزن لفراقها ويكي لفقدائها .

أما النموذج الثالث فنلمسه في لوحة من لوحات مشاهد الصيد التي تعد واحدة من تقاليد الشعر العربي القديم ، وتشابه ملامحها العامة حيث يأتون إليها في معرض وصف الناقة التي

يذكرون أنها تشبه ثوراً وحشياً ... ثم يذهبون في متابعة تفاصيل القصة التي نجدها عند كثير من الجاهلين أمثال النابغة الذبياني وعبيد بن الأبرص وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وليد بن ربيعة العامري وبشر بن أبي خازم .. ونجدها بعد الإسلام عند طائفة من الشعراء منهم الطرماح بن حكيم والأخطل والمعراج وذو الرمة وجربير ..

وتبدأ اللوحة عادة بالوقوف عند الظروف النفسية التي يمر بها
الفرد وحيداً مفرداً جائعاً ، قد أزهقه الحر وأصابه العطش ، يحفر
الأرض بحثاً عن عروق النباتات في الصحراء ، وحين يأتي الظلام
يأتي المطر شديداً والرياح عالية ، فيلوذ بشجرة - الأرضي - ليحتمي
بفروعها من المطر محالاً الخمر في الأرض ليقم لنفسه كناساً يحتمي به
من شدة الطبيعة ولكنه يواجه صعوبة في ذلك حين ينهال الرمل
بسرعة ويشد المطر والبرد والرياح ، ثم يسقط الفلج ويمضي في
معاناته منتظراً ضوء الصباح حتى لا تكاد تشرق الشمس ويحاول
الخروج من هذه العمة حتى يواجه صياداً يترصد به مع مجموعة من
الكلاب الضارية الجياع التي تنطلق نحوه ويحاول الهرب ثم تكون
المعركة .. يقول النابغة الذبياني :

يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى سِدْنِائِمْ وَجِدِ
طَارِي الْمَصْرِ كَيْفَ الصَّبْرِ الْقَرْدِ
تَوَجَّي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَاعِدِ الْبَرْدِ
طَوَّعَ الشَّوَابَتِ مِنْ حَوَافِ وَمِنْ صَوْدِ
صَمْعِ الْكُتُوبِ بَرِيْنَاتِ فَنَ الْحَرْدِ
ظَهَرَ الْمَيْطَرُ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَصْدِ

كَأَن رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِيَا
مِنْ وَحْشٍ وَجِرْفَةٍ مُوْشِي أَكْرَعَهُ
مَرَّتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجُوزَاءِ سَارِيَةٌ
فَارْتَقَعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ لَبَاتَ لَهُ
فَتَبَّهْنَ عَلَيْهِ ، وَاسْتَمَرَّ بِهِ
شَكُّ التَّرِيصَةِ بِالْمَدْرَى فَانْفَذَهَا

ويقول ذو الرمة :

أذاك ، أم غش بالوحشي أكرهه
سفعُ الحمد غداً ناشطٌ ضيَّبُ
تقيظ الرمل حتى هز خلفه
تروحُ البرد ما في عيشه رتبُ

...

ضم الظلام على الوحشي ضلّفه
ورائع من نشاط الدلو مكبُ
لبات ضيفاً إلى أرطاة مُركبكم
من الكتيب بما دلفه ومحجب
كانه يستعطار بطنه
لطانم المسك يحويها وتذهب
يفش الكناس بروقيه ويهدئه
من هائل الرمل مظاضٍ ومنكب

...

وقد توجس ركزاً مقفّر لسي
بناء الصوت ما في سمعه كذب
هاجت له جوع رزق محصرة
شواذب لاحتها التريست والجنب

...

ويتساءل المرء وهو يقرأ هذه الأشعار ، ترى هل حقاً
ركب هؤلاء الشعراء نوقهم في الصحراء ورأوا الثور الوحشي الذي
يشبه الناقة ورصدوا كل تفاصيل القصة من خلال معايشة واقعية ؟

وواضح أن الأمر ليس على إطلاقه ، وأن طائفة من
الشعراء وبخاصة في العصر الأموي والعصر العباسي لم يروا الثور
الوحشي ولم يشهدوا خوض تلك المعركة ، ولكنهم يتعاملون مع قصة
الثور الوحشي من خلال الثقافة الاجتماعية والشعرية بخاصة ، والثور
الوحشي لديهم كائن موجود في دواوين الأجداد مستقر في ذاكرة
الجماعة وليس هو الثور الوحشي الواقعي وإن اتحد معه في الاسم
وتقاطع معه في قصة الصراع .

وحين يرد الثور في قصائد هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، فإنه يمثل
كائناً شعرياً مع كونه رمزا لمعاناة الإنسان في الحياة ، وإذا تأملنا الشعر
الجاهلي وجدنا الثور الوحشي بما يحمله من قلق ووساوس يحكي

غياب القيم الروحية عن الإنسان الجاهلي فضلا عن المشكلات المتلاحقة التي يعاني منها الإنسان البسيط في الطبقات الكادحة، وإذا ما نظرنا إلى هذا الكائن باعتباره معادلا موضوعيا لإنسان العصر الجاهلي فإننا نجد أنفسنا أمام طوائف يرد ذكرها في قصة الثور الوحشي مثل : الحداد ، الصيدلاني ، والصيقل وحوري الجلود ، والطيان والعطار والميطر وقد مر بنا هذا عند التابغة الذبياني ومثله عند الأعشى وسحيم بن بفي الحسحاس وليد العامري في قوله :

جنوح المالكى على يديه مكبا يحطلي نكب النصال

والمالكى هو الصيقل ، يريد جلسته حين يجلو السيف .

وإذا ما انتقلنا إلى **العصر الأموي** ، فإننا نجد القصة هي القصة في مجملها ولكن ثمة إضافات وهناك تغير في بعض التفاصيل توضح لنا ما طرأ على المعادل الموضوعي - الثور - في العصر الجديد (وهو ما لاحظته بعض الباحثين المحدثين) فمثلا يوصف الثور بأنه تاله ، وقد كان من قبل جادا عاملا نشطا ، وهذا الأمر يمكن وضعه في سياق الحضاري في فترة من الفترات ، كما أن الثور دخل مجتمعا جديدا من مجتمعات الوصف حيث أصبح أميرا أو أخا للأمير ، أو حاكما - مرزبانا - وربما وجدناه فيخمان القرية بمعنى النبل وكذلك نجده رئيسا للجيش على مستوى من التشبيه ، يصادفنا هذا عند عدد من الشعراء منهم الطرماح بن حكيم والعجاج وذو الرمة وجريبر والأخطل .

يقول العجاج :

يمشي بأنفساء أي جريبر

مشي الأمير أو أخي الأمير
 بمشي السبطى مشية التجير
 أو فيخمان القرية الكبيرة

ولنا أن ننظر إلى هذا الكائن الذي كان يمثل طبقة العمال في الجاهلية فأصبح بعد الإسلام يمثل الطبقة الأرستقراطية - أو الحكام - وبخاصة في العصر الأموي باعتباره رمزا لنفيا يحمل رسالة إلى المجتمع وليس الأمر تصويرا واقعا لمظاهر الطبيعة وربطاً بين هذا وذاك لوجود وجه شبه مشترك بينهما .

ويجب ألا يغيب عنا أن الثور قد تسلسل عبر الثقافات القديمة بحمولات ذهب منها ما ذهب وبقي منها ما بقي وتمت صياغة كثير منها وفق متطلبات الدين الجديد وطبيعة الظروف الثقافية .

وهناك ملاحظة جديرة بالاهتمام تقوم على ما ذكره الجاحظ وابن قتيبة من أن الشعراء قد جرت عادتهم إذا كان الشعر مدحاً أن ينتصر الثور وإن كان الشعر رثاء أو موعظة أن يقتل الثور ، وهذا يوضح سيادة التقاليد وسيطرتها وهيمنتها على الواقع ، وبغض النظر عن نتيجة الصراع فإن تفصيلات مشهد الثور في القصيدة ولتأليف القصة ذات دلالات هامة ينبغي ألا تحجب بكون الشاعر مدح أو يرثي ، ثم إن الثور حين ينتصر على الكلاب يصعد شعرياً إلى أعلى فنجد الشعراء يجعلونه شهاباً للرجم أو كوكباً ينطلق خلف العفاريث:

كأنه كوكب لي ير غريبة موم لي مسود الليل منقضب

وقد ورد مثل ذلك عند الطرماح والأخطل وغيرهما .

وهذه المظاهر التي تفيض بمعاني الوضاعة والتطهير تسقى من معين الفكر الإسلامي ، لهذا الكائن الشعري مكلف بترصد الشيطان ومحاربته في سياقه الفني ممثلا في كلاب الصيد تلك التي تمثل وجوها للقوى الشيطانية في المجتمع ويقف لها بالمرصاد كل من الأمير ورئيس الجيش ونبيل القرية وغيرهم ممن يبدع صناعة القرار ... هكذا يختصن القور الوحشي باعتباره كائنا شعريا دلالات سبيلها الاحتمال لتكون حياته في عالمه الشعري منفتحة على حياة الإنسان في صراعه مع مختلف الظروف والقوى في محيطه الاجتماعي .



ARCHIVE

التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات

صالح بن رمضان

تمثل المقامة في تاريخ النثر الفتي علامة من علامات اكتمال الأجناس الأدبية، ومرحلة حاسمة في عصور الأدب القديمة، ذلك أنها، بإجماع النقاد، تمثل منتهى ما بلغته صناعة النثر الفتي، ومجمع فنون الكتابة الإنشائية.

ولئن كان بديع الزمان الهمذاني (أبو الفضل أحمد بن الحسين توفي ٣٩٨هـ) هو الذي ابتدع هذا الجنس الأدبي ذا الصلة الوثيقة بأجناس الخبر والحديث والنادرة، فإن إنشاء المقامات على النحو الذي وضعه الهمذاني سرعان ما تحول إلى تقليد من تقاليد النثر الفتي، فقد ولع كتاب النثر بهذا الجنس، وأخذوا يكتبون على النوال الذي رسم ملامحه بديع الزمان، فكانت مقامات الحريري، والسيوطي والسرقسطي أهم العلامات الممثلة لتاريخ كتابة المقامة، بل إن رواد النهضة الأدبية قد انطلقوا في تجديد النثر القصصي من جنس المقامة فكان حديث عيسى بن هشام للمويلحي الأثر المعبر عن دور المقامة في الربط بين السرديات الكلاسيكية والسرديات الحديثة.

وإن التأمل في مقامات الهمذاني خطاباً وخبراً أي بنية لغوية ومضموناً قصصياً يستنتج بيسر أن هذا الضرب من الكتابة النثرية يستجيب لمختلف مناهج النقد التي تتوسل بنظريات الأجناس الأدبية، على اختلاف اتجاهاتها ومشاربها: فملاحج الجنس الأدبي في المقامة تتكرر من أثر إلى آخر وتمكن الناقد من الوقوف على السمات

الأجناسية البارزة ، ومن تحديد المواطن التي خرق فيها بديع الزمان حدود الجنس دون أن يلغيه أو يخرج به عن مجال الاختلاف والتنوع الذي تتسم بها الآثار المنتمية إلى نفس الجنس الأدبي .

غير أن المتمعن في نظام الكتابة عند المهذابي في مقاماته يلاحظ كذلك أن وراء خصائص الجنس الأدبي في جميع النماذج ، جملة من الظواهر الإنشائية تشترك فيها المقامات وسائر أجناس النثر الفني القديم ، وهي تكون ما يمكن أن نسميه بالقانون الأدبي أو الثقافي (code littéraire) المميز لثقافة العصور الوسطى ، المتحكم في علاقات التخاطب بين الكتاب وقرّائهم . وبإمكان الدارس أن يجمع ، وهو يقف على هذه الظواهر ، بين فهم جنس المقامة وحدود الإنشاء فيها ، وفهم الظواهر **الإنشائية العامة** التي تحدّد ملامح الخطاب الأدبي في النثر الفني عامة .

وقد اخترنا في هذا البحث أن نحلّل مقامات بديع الزمان المهذابي باعتماد هذه الظواهر الإنشائية المشتركة ، وذلك وفق تصوّر منهجي مستمدّ من نظريات الأجناس الأدبية بوجه عام ، ومستمدّ ، على الخصوص ، من مفهوم التداخل بين النصوص (L'intertextualité) وهو مفهوم إنشائي .. ، يمكن الدارس من ترسيم مختلف وجوه التفاعل بين الأنسجة الأدبية المكوّنة للنصّ ، ويمكنه كذلك من وضع الخطاب الأدبي في محيطه اللغوي والأدبي والفكري دون أن تتحوّل الدراسة إلى بحث عن الروافد المكوّنة للنصّ ، والمؤثرات المتحكممة في ثقافة الكاتب .

وقد استخلصنا من مقامات المهذابي ، بالإستناد إلى جهود النقاد الذين تناولوا هذا الجنس الأدبي في أبعاده الإنشائية ، عدّة قضايا

ومشاكل جعلناها محاور يتألف منها هذا البحث ، ويمكن أن نجملها في المستويات التالية :

١ - ظاهرة التنازع بين الشعر والنثر في المقامات :

إن صلة الشعر بالنثر في التراث الأدبي تكون سمة إنشائية نالدة قديمة : ففي النصوص الخطابية كان الشعر عنصراً من عناصر التمهيد للخطبة وعنصراً من عناصر الاختتام ، وفي الرسائل الإخوانية كانت مقاصد الشعر مظهراً من مظاهر التفاعل بين هذين الخطابين الأدبيين ، حتى ذهب ابن الأثير في المثل السائر إلى أن رسائل الإخوانيات تشبه النسيب **والتشبيب في الشعر** . وقد تبلورت هذه الظاهرة في المقامات وكانت عنوان امتلاك الكاتب للصناعتين . ولذلك نعمل في هذا البحث على وصف مستويات هذا التداخل وعلى تحليل تقنياته وأشكاله ، وعلى إظهار دلالاته الأدبية في المقامة .

٢ - ظاهرة التلفظ المثلي : نعني بهذه الظاهرة أمرين مختلفين :

١ - استعمال العبارة المثلية القديمة في صلب النسيج النصي ، وتحويلها بما يلائم البنية اللغوية في المقامة . ويتم هذا التحويل وفق نمط من التداخل الصريح ، يمكن بمقتضاه أن نغطس إلى أصول العبارة المثلية ، ويمكن ، تبعاً لذلك ، أن نردّها إلى سياقها الذي أخذت منه ، وأن ندرس وجوه التصرف التي استخدمها الكاتب في إعادة كتابة العبارة القديمة .

ب - كتابة القول النثري كتابة مثلية : نعني بهذه الصناعة تحوّل أقوال الشخص القصصية في المقامة إلى قوالب مثلية ، دون أن تكون العبارة مقبسة من مثل أو من حكمة .

ولا يخفى أنّ هذا المستوى يحلّ درجة في التلقظ المثلي تتجاوز التمثّل والاستشهاد ، لأنها أعمق تعبيراً عن ثقافة الكاتب وعن نظره إلى الكتابة والإنشاء ، وهي ، كذلك أعمق تعبيراً عن التحام الذات الكاتبة بالقول المثلي ، باعتباره نموذجاً من نماذج التعبير عن صورة الكاتب في النثر القديم .

٣ - ظاهرة التداخل بين الأجناس :

ذكرنا في صدر هذه المقدمة العامة أنّ المقامة ورثت عن الأجناس الأدبية النالدة في تاريخ النثر الشفوي والمكتوب تقاليد الكتابة في هذه الأجناس إلّا أنّ الدارس يلاحظ أنّ استفادة المقامة من هذه الأجناس لم تكن استفادة تكرار واستيهاب واستشهاد بل كانت وجوه التفاعل بين المقامة وسائر الأجناس النثرية متنوعة فقد أعاد الهمداني الكتابة في هذه الأجناس بالحاكاة الساخرة والقلب والتحويل وبغيرها من أشكال التداخل بين الأجناس . وسنخصّص هذا المستوى الإنشائي الهامّ قسماً من درسا نتصدى فيه لتحليل صلة المقامات بنظام الأجناس الأدبية ، معتمدين في ذلك جملة من المراجع النقدية التي اهتمّت بهذه الظاهرة ، متوسّلين بتحليل نماذج من المقامات التي يظهر فيها هذا التفاعل بشكل جليّ .

I - السمات الإنشائية في المقامات : صلة النثر بالشعر

١ - مقدّمة :

يمثل التداخل بين النثر والشعر في السّـرّاث الأدبي ظاهرة إنشائية عامّة ، وسمة مشتركة بين مختلف الأجناس النثرية . وقد برزت هذه الظاهرة منذ العقود الأولى من القرن الثالث للهجرة في رسائل الكتاب الذين استخدموا النثر للكتابة في أغراض طالما استأثر بها الشعر^(١).

فالتداخل بين النثر والشعر ليس بأسلوب من أساليب تحسين الكتابة وتجويدها بل هو مقوم من مقومات الخطاب الأدبي في النثر الفني القديم . ونعني بهذا أن استخدام الشعر في غضون الإنشاء النثري قد استقر في تصور الكتاب لصناعة النثر ، وقد أنجزوا هذا التصور في مختلف الأجناس الأدبية القريبة مقاصدها وأغراضها من مقاصد الشعر وأغراضه .

وسنبيّن في هذا البحث كيف تمّ إنجاز هذا التصور الإنشائي في المقامات دون أن تعزل هذا الجنس الأدبي عن سائر الأجناس التي كوّنَت نظام الأجناس الأدبية في النثر الفني القديم .

٢ - موقع الشعر في المقامات :

تتسم السياقات التي يستخدم فيها الشعر في المقامات

بالتنوع من حيث موقعه من خطاب المقامة . ويمكن أن نجمل هذه السياقات على النحو التالي :

١ - **الشعر والوصف** : يستعمل الممّثاني الشعر مكوّناً من مكوّنات الوصف ، فيكون بيت الشعر أو النثفة جملة نعتية في تركيب نحوي تكون عناصره الأصلية منشورة، يقول في المقامة الأسدية :

" ثم اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال ، وقطعت الحبال ،
وأخذت نحو الجبال (...) وقلنا خطب ملم ، وحادث مهم ، وتبادر
إليه (يعني السبع الذي هاجمهم) من سرعان الرفقة فقي :

أعطر الجلدة في بيت العرب بملاّ الذلّو إلى عقد الكرب

بقلب ساقه القدر ، وسيف كلّه أثر ^(٢) .

- وينتظم الشعر الواصف كذلك في جمل سردية أفعالها تستوعب إلى الوصف ، وترد كذلك معطوفة على الجمل السردية الواصفة في النثر ، يقول في المقامة الوعظية : " انظر إلى الأهم الخالية ، والملوك الفانية ، كيف انتفستهم الأيام ، وأفناهم الحمام ، فاثمحت آثارهم ، وبقيت أخبارهم :

فأضحوا رميمًا في التراث وأفقرت .

محاسن منهم عطّلت ومقصّر
وخلّوا عن الدنيا وما جمّعوا بها
وما فاز منهم غير من هو صابر
وحلّوا بدار لا تزاور بينهم
والى لسكان القبور التزاور ^(٣)

— ويستخدم الحمداني الشعر فيستغني به عن النثر تمام الاستغناء يقول
في المقامة المغزلية : " قال الفتي : نعم آيد الله الشيخ لأنه غصبني
على :

مرفق	مرفق
أولاده أعوانه	أولاده أعوانه
مشيتك الأثر	مشيتك الأثر
مفأق أسنانه	مفأق أسنانه
لقريش شمل شامه	لقريش شمل شامه
في الشيب والشباب	في الشيب والشباب

- نستنتج من هذه النماذج المحدودة أنّ الشعر يعمل في مقامات
الهمداني أسلوباً من أساليب الخطاب ، فهو يعرض الوصف النثري ،
ولكن حجم الشعر يظل في الحدود التي لا تدخل الاضطراب
على حبكة القصة ونسق السرد في المقامة .

٢ - الشعر والسرى :

اهتمّ النقاد بصلة الشعر بالسرد في المقامات ، وإنّ أهمّ الآراء المتعلقة بهذه الظاهرة الإنشائية هو ما عبّر عنه محمود طرشونة في دراسته للهامشين بين المقامات وقصص البيكارمك الإسبانية . فهو يقول في فصل خاصّ بالأشعار المدرجة في المقامات : " ليس الشعر في مقامات الهمذاني بمجرد خلية ، فهو وظيفي لأنّه يمثل جزءاً لا يتجزأ من النص حيث تكاد المراوحة بين النثر والشعر تكون قاعدة .

فأبيات الشعر تتم السرد في النثر ، وتوفد حركة السرد
بعناصر جديدة ^(*). وقد حلّ الباحث نماذج عديدة من المقامات
التي استخدم فيها الحماني الشعر لبناء خطاب المقامة : ففي المقامة

القرضية يتطلع عيسى بن هشام إلى سماع أخبار أبي الفتح الإسكندري فيقول : " قلنا : لو أريت من أشعارك ، ورويت لنا من أخبارك . قال : خذهما في معرض واحد وقال :

أما تروني أتعشى طموراً مغطياً في الضرّ أمراً
(.....) (.....)

ألقى أمانى طلوع الشعرى فقد عينا بالأمانى دهوراً
(.....) (.....)

لم يسق من وفري إلا ذكراً ثم إلى اليوم هلمّ جراً
لولا عجز في برّ من را وأخرج دون جبال بصري
قد جلب الدهر عليهم ضرّاً قلت يا سادة نفسي صراً^(٦)

ويذهب الباحث كذلك إلى أن الشعر يستخدم في المقامات لاستمالة قلوب الناس ، وجلب تعاطفهم مع بطل القصة ، وذلك في عصر كان للكلمة فيه أثر بالغ الأهمية . فقد استغل أبو الفتح الإسكندري القول الشعري لوصف حاله ولحث الناس على تخليصه من محنته . يقول في خاتمة المقامة البلخية :

" وأيك لما خطبت أعلى لازلت للمكرمات أهلاً
طلبت عوداً ودمت جوداً وفقت فرعاً وطبت أصلاً
لا أستطيع العطاء حملاً ولا أطيق السؤال ثقلاً
قصرت عن مشهاك طناً وطلت عمّا ظننت فعلاً
يا رجة الدهر والمعالي لا لقي الدهر منك ثكلاً

قال عيسى بن هشام : فلنته الدينار ، وقلت أين منبت هذا الفضل ؟ فقال تحتني قریش ، ومهد لي الشرف في بطانحتها . فقال

بعض من حضر : ألت أبا الفتح الإسكندري ؟ ألم أرك بالعراق
تطوف في الأسواق مكدياً بالأوراق ؟ فأنشأ يقول :

إنَّ لله عبيداً أعزوا العمر خليطاً
لهم يمسحون أعرا بارضحون نبطاً^(٧)

وقد حلَّ الباحث كذلك صلة الشعر بالنثر في المقامة
الساسانية، وبين وظيفة الوزن ، وهو انجست ، في إحداث الإيقاع
الملائم للتكدي في هذه المقامة . وختم تحليله لصلة الشعر بالنثر في
مقامات الهمذاني بالإشارة إلى دور الشعر في تقديم الأقوال المدحجة ،
وذلك في المقامة الناجية .

إن هذا التحليل يبرز أن كاتب المقامة ينطلق في بناء السرد
من تصوّر إنشائي يتداخل فيه وصفاً النثر والشاعر : فالشعر لا يمثل
عنصراً طارئاً على السرد بل يكون قسماً من أقسام الخطاب ملتصقاً
بالنثر داخل البنية السردية ، وهو بهذا الالتحام يدلّ على أن جنس
المقامات جنس أدبي ممزوج (Genre mixte) ينهض على تلفظ شعري
نثري في آن واحد .

٣ - الشعر والحوار :

يمثل الحوار الأسلوب الخطابي الثالث الذي استعمله الهمذاني في
مقاماته لإدراج الشعر . ولن نحلّ من هذا الحوار إلا السياقات التي
يتبادل فيها أشخاص القصة المخاورة في غضون السرد ، فيكون الشعر
رداً على سؤال أو تعليقاً على رأي ، أما الأقوال التي يستخدمها
الراوي خاتمة للمقامة ، والتي يقدم لها بقوله : " فأنشأ يقول " فإننا

عددناها من الحوارات الشعرية التي تنمى بها المقامة إلى المعنى العام لهذا الجنس الأدبي .

- الحوار الشعرية بين الأشخاص : نجد هذا النموذج من الحوارات في المقامة البخارية ، إذ يتبادل عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري الكلام باستعمال الشعر ، ويكون طرف الحوار الأول استفهاماً ، ويرد الطرف الثاني جواباً : " قال عيسى بن هشام " فلنأه ما تاح من القور ، فأعرض عنا حامداً لنا ، فتبعته حتى سمرت الخلوة عن وجهه ، فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري (...) فقلت :

أبا الفتح شبت وشب الغلام

فأين السلام وأين الكلام ؟

فقال : غريباً إذا جمعتنا الطريق

أليفاً إذا نظمتنا الحيام^(٨)

إن هذا النموذج من المواجهة بين إسناد القول الشعري إلى عيسى بن هشام وإسناده إلى أبي الفتح الإسكندري يسهم في التخفيف من هيمنة الراوي على الرؤية القصصية ، ويظهر مدى رغبة بديع الزمان في تحويل المقامة إلى جنس أدبي تمحي فيه الحدود بين الشعر والنثر .

- الأقوال الشعرية في غضون النثر : يمكن أن نعد المقامة الحميرية نموذجاً ممثلاً لهذا التداخل بين الشعر والنثر . فقد وضع الهمذاني الشعر على لسان الجارية التي قامت لتسقي عيسى بن هشام

وأصحابه . فقد وصفت الجارية هذه المدامة بحلّ أشعارها القديمة
وكان النثر منافساً للشعر في هذا الغرض الأدبي .

نستخلص من تحليل صلة الشعر بالسرد في مقامات بديع
الزمان الحمذاني أنّ الشعر هو الجنس الأدبي الذي يتمّ فيه تكثيف
الأقوال المعبرة عن صورة شخصية أبي الفتح الإسكندري في هذه
القصص : ففي كلّ مقامة من المقامات يحفل القسم النثري نموذجاً
من نماذج رحلة البطل المكدي ، ويقدم صورة من صورته المتعددة
المتنوعة ، ولكنّ القسم الشعري يردّ هذه النماذج المختلفة إلى أصل
واحد ، فهو كما يرى محمود طرشونة المرحلة التي يسقط فيها
القناع ويحاط فيها اللثام عن وجه البطل المكدي .

ففي المقامة الكوفية تود النجعة الشعرية في نهاية المقامة لتكشف
عن حقيقة أبي الفتح فيقول :

« لا يهزئك الذي أنا فيه من الطب
أنا في ليرة تشقّ لها بردة الطرب
أنا لو شئت لأخذت سفوفاً من الذهب^(١٠) »

إنّ هذه الأبيات لا تتصل بسياق المقامة الكوفية فحسب بل
تلخص المفارقة التي تنطوي عليها شخصية أبي الفتح الإسكندري .
ويقدر ما يكون النصّ النثري مخادعاً مغالطاً يكون النصّ الشعري
معبراً عن حقيقة البطل فقد بالغ أبو الفتح في هذه المقامة في الطلب
والاستجداء : " فقال ولقد اللّيل وبريده ، ولعلّ الجوع وطريده ، وحرّ
قاده الضر ، والزّمن المرّ ، وضيف وطوّه خفيف ، وضالته رغيف ،
وجار يسعدي على الجوع والجيب المرقوع ، وغريب أوقدت النار

على سفره ، ونبح العواء على أثره ^(١٠) . فالنثر يصنع إذن صورة للمكدي الفقير ، ويستخدم مختلف فنون الوصف لتفخيم هذه الصورة، ولكن الشعر يعارضه بصورة مقابلة له تمام المقابلة .

خاتمة

إن صلة الشعر بالنثر في مقامات الهمداني تكشف عن عناصر متعددة من ظاهرة إنشائية واحدة ، هي ظاهرة التنازع بين الشعر والنثر في التراث الأدبي . وقد أسهمت هذه الظاهرة في بناء خطاب المقامة ودلالاتها ، واتضحت أشكائها في مستويات عديدة :

١ - إن التنازع بين الشعر والنثر يظهر في مقاصد الكتابة وأغراضها ومعانيها . لقد كانت المقامات سياقاً أدبياً واسعاً فيه تم تحويل الأغراض الشعرية إلى أغراض نثرية . وإذا كان الجاحظ قد سبق بديع الزمان الهمداني إلى إنشاء رسائل الهجاء الساخر كالترجيع والتدوير فإن صاحب المقامات قد توسع في بناء هذا الغرض ونظم معانيه وصوره . ويتضح هذا التوسع بوجه خاص في المقامة النيسابورية حيث يجمع بديع الزمان بين مجال أدب المثالب ذي النزعة السردية ، وغرض الهجاء ذي النزعة الوصفية التصويرية . يقول في وصف الإسكندري على لسان أحد أشخاص المقامة : " قال : هذا سوس لا يقع إلا في صوف الأيتام ، وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام ، ولص لا يتقب إلا خزانة الأوقاف ، وكردى لا يغير إلا على الضعاف ، وذئب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع

والسجود (...) وقد لبس دينته ، وخلع دينته ، وسوى طيلسانه ،
وحرف يده ولسانه ، وقصر سرهاله ، وأطال حباله ، (...) ويبض
لحيته ، وسود صحيفته ، وأظهر ورعه ، وستر طمعه^(١١) .

ب - إن هذه المقاطع الوصفية تجمع بين ثلاثة أجناس أدبية ، وتؤلف
سياقا من سياقات التداخل المكثف في مقامات الهمداني ، فهي
مشدودة إلى المجال الشعري بمقتضى ارتباط اللم بالقول
الشعري ، وارتباط الصور الواردة في هذه المقاطع بالقول
المخيل . وهي مفتوحة على الهجاء في النثر ، باعتبارها تصنيعا
للمرويات الشفوية ، وللمأثورات البليغة التي قيلت في الهجاء
وجمع منها الجاحظ في البيان والتبيين نماذج كثيرة . ولكنها تمثل
من جهة ثالثة لوحة من لوحات أدب الطبايع (Les Caractères)
وهي تمد جسر التداخل بين المقامات وهذا الفن من الهجاء
الساخر الذي أسس الجاحظ الإنشاء فيه .

٤ - الشعر في خاتمة المقامة :

يكون الشعر في خاتمة المقامة عنصرا من العناصر المميزة لهذا
الجنس الأدبي . فقد ختم الهمداني ٣٨ مقامة من ٥١ بالشعر . وهو
يرد بيتا واحدا (المقامة البشرية) ويرد بيتين (المقامة الإصفهانية) ولكن
الغالب على خواتم المقامات هي النطفة (من ٣ أبيات إلى ٧ أبيات) .

أما التصور الكلاسيكي للاختتام بالشعر فهو يعد هذا النوع
من التداخل ضربا من ضروب " بحسن الاختتام " ، ذلك لأن الخاتمة
هي القسم الخطابي الذي يظل عالقا بالذهن إلا أنه بإمكاننا أن نعيد

النظر في وظائف الخاتمة الشعرية في المقامات ، وذلك في إطار دراسة العلاقة بين النثر والشعر من جهة ، وفي إطار تحليل خصائص التفاعل بين كاتب المقامة وقارئها من جهة ثانية .

يستخدم الهمداني الشعر في خواتم المقامات لتحقيق عدة وظائف . فهو يورده في القسم الأوسط من هذه النصوص تعليقاً على القصة التي تتضمنها المقامة ، أو اختزالاً لها في صيغة حكمية ، لذلك يضع الهمداني الشعر على لسان أبي الفتح الإسكندري . ويمكن أن نحلل وظائف هذا الجنس الأدبي باعتماد الخصائص اللغوية المستخدمة في القطع الشعرية .

١ - تعريف شخصية أبي الفتح الإسكندري :

يستعمل الهمداني في النثف الشعرية التي تعرف شخصية أبي الفتح الإسكندري ضمير المتكلم المفرد مسنداً إليه في جملة اسمية تعرف هذا البطل المكثي :

د وجوابه الألف	" أنا حوالة البلا
ن وعمارة الطّرق ^(١٧)	أنا مخلوقة الزّما
في كلّ ليل أكون	" أنا أهر قلمون
فإنّ دهرك دون ^(١٨)	أعتر من الكسب دونا
ن كحالي مع السبب	" أنا حالي من الزّما
ن إذا مامه القلب	سبي في يد الزّما
وأضحى من العرب ^(١٩)	أنا أمسي من التّليظ

إنّ استعمال ضمير المتكلم المفرد في هذه النثف الشعرية

يدل على مدى وعي بطل المقامات أبي الفتح الإسكندري بمنزلته الاجتماعية ، ويمدّ تمثيله لفئة المكثمين الذين يلخص مذهبهم في هذه النصف ، وهي نصف لا تخلو من تغنٍ بصورة المكثمي الواعي بموقعه من الزمان . ونلاحظ ، من جهة ثانية ، أنّ في استعمال ضمير المتكلم المفرد العائد على بطل الكدبة ضرباً من ضروب الشعر يتمحور حول هذه الذات ، ويصنمها ، ويعلي من شأنها ، فيحدث في هذه النصف الشعرية ما يشبه المحاكاة الساخرة ، إذ أنّ نفس المتكلم فيها شبهه بنفس المتكلم في القصيدة الفخري الفردي . وتتمثل المحاكاة الساخرة في تقليد جنس من أجناس القول بسأخراج معانيه وصوره ومقاصده إلى جنس آخر أقرب إلى مجال الهزل منه إلى مجال الجذّة ، وهو عين ما فعله الإسكندري في هذه النصف الشعرية .

٢ - التعليق الحكمي :

يسخر الحمذاني النصف الشعرية في خواتم المقامات لتقديم حكمة أبي الفتح الإسكندري وموقفه من الزمان . وتكون هذه الخواتم الشعرية جنساً من أجناس أدب الحكمة الساخر المأزول :

كما تسرا عشموم	" هذا الزمان مشوم
والعقل عيب ولوم	الحمق فيه ملح
حول اللثام محوم ^(١٦)	والمال طيف ولكن

ويقول في المقامة الحمذانية :

إنّ الزمان مسخيف	" ساعف زمانك جلد
وعش بحور وريف ^(١٧)	دع الحمّة نسبا

باعتماد أجناس الأمثال مقياساً في التصنيف^(١٩). أما الصنف الأول فيضم الأمثال السردية أي العبارات المثلية التي تكون أقوالاً مقتطعة من محاورات سردية في قصص الأمثال : ونلاحظ أن هذا الصنف يحافظ في سياقه الجديد ، أي في سياق المقامة ، على صلته بسياقه الأصلي ، وذلك بمقتضى التعاقد الثقافي بين كاتب النص وقارئه : فالتفاعل يتم في هذا السياق بين متخاطبين ينتسبان إلى نفس الذاكرة الثقافية . ومن هذه الأمثال قولهم : " من عز بز " جاء في أمثال الميداني " قال المفضل : وأول من قال " من عز بز " رجل من طيء يقال له جابر بن رآلان أحد بني لعل . وكان في حديثه أنه خرج ومعه صاحبان له ، حتى إذا كان بظهر الحيرة ، وكان للمنذر بن ماء السماء يوم يركب فيه فلا يلقي أحداً إلا قتله ، فلقي في ذلك اليوم جابراً وصاحبه ، فأخذهم الخيل بالسوية ، فأتى بهم المنذر فقال : اقترعوا فأياكم اقترع خليت سبيله ، وقتلت الباقيين ، فاقترعوا ، ففرعهم جابر بن رآلان فخلى سبيله ، وقتل صاحبه ، فلما رأها يقادان ليقتلا قال : من عز بز فأرسلهما مثلاً^(٢٠).

وقد استخدم الهمداني هذا المثل في سياق التمهيد للمعركة القولية التي تمت في المقامة الدينارية حول دينار يمنحه عيسى بن هشام لمن غلب صاحبه في الهجاء : " فقلت يا بني ساسان : أيكم أعرف بسلعته ، وأشحد في صنعته فأعطيه هذا الدينار ، فقال الإسكندري أنا ، قال آخر من الجماعة : لا بل أنا . ثم تناقشا وقمارشا حتى قلت : ليشعم كل منكما صاحبه ، فمن غلب سلب ، ومن عز بز^(٢١).

وأما الصنف الثاني من العبارات فيضم الأقوال التي يمكن أن نستخدمها فيها بالعبارة الجاهزة (cliché). وهي أكثر استخداماً في المقامات وأبعد تغلغلاً في لغة الكاتب. ونذكر من هذه الأقوال ما ورد في المقامة الملوكية: "حكّني عيسى بن هشام قال: كنت في منصرفي من اليمن، وتوجهي إلى نحو الوطن أسري ذات ليلة لا سائح بها إلا الضيع (...). فلما انتضى نصل الصباح (...). عنّي في البراح راكب شاكي السلاح، فأخذني منه ما يأخذه الأعزل من مثله إذا أقبل، لكنني تجلّدت فوقفت وقلت: أرضك لا أم لك، فدوني شرط الحداد وخرط القتاد، وحيّة أزدية، وأنا سلم إن كنت، فمن أنت؟" (٢٢).

ويستخدم الهمداني من هذه العبارات الجاهزة ما جاء على وزن الفعل من "وكنّت عندهم (يعني أصحابه) أعقل من عبدالله بن عباس، وأظرف من أبي نواس، وأسحى من حاتم (...). وأبلغ من سبحان والثل، وأدهى من قصير، وأشعر من جرير...".

ويضمّن الشعر الذي يضم به المقامات بعض العبارات الجاهزة كقوله في خاتمة المقامة البشرية:

"تلك العصا من هذه العصيّة هل تلك الحية إلا الحية

إلا أن استخدام الأمثال في المقامات يتجاوز التضمين والالتماس إلى شكل من أشكال التصرف في العبارة المثلية يذهب به الهمداني شوطاً أبعد في تصنيع الأمثال وفي تحويلها إلى جزء من إنشائية: يقول في المقامة الأسدية:

"وقلنا خطب ملّم، وحادث مهم، وتبادر إليه (يعني السبع

الذي دامهم) من سرعان الرفقة فقي (...) بقلب ساقه قدر ، وسيف
كله أثر^(٢٣).

لقد استعمل في وصف شجاعة الفقي عبارة : " سيف
كله أثر " وهي عبارة ولدها من مثل معروف في كتب الأمثال هو
قولهم من يشتري سيفي وهذا أثره . وهو يضرب للرجل الشجاع
وللسيف يحمل آثار المعارك ، غير أن الهمداني اختزل هذا المثل في
عبارة تلامم سياق السجع الذي أدرجت فيه ، فبدت هذه العبارة
جزءاً من إنشائه هو . إنّ هذا الضرب من التصرف في النصوص
القديمة ، باختزالها ، وإعادة كتابتها كتابة تلامم السياق الجديد الذي
تدرج فيه يمثل ظاهرة إشائية هامة في مقامات الهمداني يمكن أن
نصطلح عليها بظاهرة التداخل بين الأجناس الشعرية .

ويمكن أن ندرس هذه الظاهرة في مستويين مختلفين .

أ - التداخل بين الأحاس النظرية أو المقامات وسائر أجناس النثر
القديم .

ب - التداخل بين النصوص الدالة على الأجناس أو التي تحققت فيها
تلك . ويمكن أن ندرج في هذا المستوى جميع وجوه التصرف في
المخزون الثقافي بالاقتباس والتضمين والتحويل والأخذ وغيرها
من وجوه التداخل على النحو الذي سنرى .

III - التداخل بين الأجناس في المقامات

مقدمة :

لاحظنا في البحث الأول أن التداخل بين الأجناس الأدبية

كان مدخلاً من المداخل الأساسية إلى دراسة إنشائية المقامات عند بعض النقاد . ويحسن أن نوضح في مقدمة هذا البحث القسوق الجوهري بين مفهوم التداخل بين الأجناس ومفهوم المؤثرات الأدبية . لقد كان الاهتمام بالمؤثرات الأدبية مشغلاً من مشاغل مؤرخي الأدب ، يحاولون من خلاله تحديد مصادر ثقافة الكاتب ، فيقتصرون على تعيين مواطن التأثير من النواحي الفكرية والأسلوبية ، ويقفون عند وصف الظواهر الأدبية المشتركة بين الكتاب أو الشعراء . فالاهتمام بالمؤثرات لا يجاوز هذه الأهداف ولا يعني بالتفاعل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية، باعتباره ضرباً من ضروب الكتابة . وقد تم بناء مفهوم التداخل بين النصوص والأجناس في سياق نقد هذا التصور التاريخي ، وفي إطار مجاوزته لدراسة الظواهر الإنسانية التي تكون هذا التفاعل بين الأجناس الأدبية.

وقد ابتكر ميخائيل باختين (Bakhtine) في بداية نشأة هذا المنهج الجديد مفهوم الحوارية (Le dialogisme)، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي انبثت عليها جميع الجهود النقدية الراجعة إلى هذا المجال . ويعني باختين بالحوارية أن النص السردي الروائي يتألف من أصوات متعددة (Polyphonic) يستمدّها الكاتب من أنظمة أجناسية مختلفة عماده في ذلك طرائق تحويلية متنوعة ، كالحكاية الساخرة (Parodie) وتقليد الأسلوب (Stylisation) وهو يعتبر أن الكلمة الغريبة تمثل العنصر الأساسي الذي يتألف منه نسج الرواية .

وقد توصلت جهود الباحثين بعد باختين في اتجاه تعميق المفهوم وتدقيق أبعاده ، وتفرّعه إلى مفاهيم جزئية تمثل طرائق التداخل بين الأجناس والنصوص ومستوياته .

وقد اقترحت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في هذا السياق مصطلح التحويل (Transposition) للتمييز بين التداخل بين النصوص ، (Intertextualité) باعتباره عملية تحويلية منتجة للدلالة ، مولدة للنصوص ، ومفهوم المؤثرات الأدبية باعتباره مفهوماً لا يجاوز تعيين المصادر على النحو الذي ذكرنا . ولئن تنوعت الدراسات الخاصة بهذا المفهوم وتشعبت المصطلحات التي تسم أنواع التداخل فإن مؤلفات جيرار جينيت (G. Genette) يمكن أن تمثل آخر مرحلة تبلورت فيها المصطلحات الداخلة في باب التداخل بين النصوص والأجناس الأدبية ، وخاصة كتابه مدخل إلى جامع النص (Introduction à l'architexte).

١ - التداخل بين الأجناس الأدبية في عناوين المقامات :

يظهر التداخل بين الأجناس في خمس مقامات تحمل عناوينها ثنائية تعبر عن هذا التداخل وهي :

- ١ - المقامة القربضية : المقامة / الشعر .
- ٢ - المقامة الوعظية : المقامة / الخطبة الوعظية .
- ٣ - المقامة الوصية : المقامة / الوصية . (مقام الخطابة) .
- ٤ - المقامة الشعرية : المقامة / الشعر .
- ٥ - المقامة الخمرية : المقامة / الخمرية .

ويمكن أولاً أن نصنف هذا التداخل صنفين : أما الصنف

الأول فيمكن أن نرجعه إلى ظاهرة التداخل بين الشعر والنثر ، وهو ما رأيناه في البحوث السابقة : المقامة القريضية / المقامة الشعرية / المقامة الحميرية .

وأما الصنف الثاني فهو يكون تداخلا بين الأجناس النثرية والمقامة : المقامة الوعظية / المقامة الوصية . إلا أنه ، بإمكاننا كذلك أن نصنف هذا التداخل بحسب أجناس الخطاب الكبرى . وتصبح المقامة الحميرية بهذا التصنيف فرعاً من التداخل بين المقامة والشعر ، ذلك لأن عبارة " الحميرية " مصطلح يطلق على نوع من أنواع الشعر ينظم فيه غرض من أغراضه . أما المقامات الوعظية والوصية فإنهما متساويتان من حيث صلتها بالخطابة لأن الوعظ والوصية جنسان فرعيان في مقام الخطابة .

IV – المقامة والخطابة

مقدمة :

لاحظنا في القسم الأول من هذا البحث أن ظهور المقامة في تاريخ النثر العربي لم يكن بمعزل عن نظام الأجناس الأدبية في النثر الشفوي . وذكرنا أن صاحب فصل مقامة بدائرة المعارف الإسلامية بين صلة المقامة بالمقام ، وهو جنس من أجناس النثر الخطابي ظهر منذ القرن الأول للهجرة ، وتطور بشكل ملحوظ في قصص الزهاد . وبيننا كذلك أن الخطيب في مقام الوعظ يضطلع بوظيفة السارد في الأجناس السردية التي تستخدم فيها الحكاية المثلية شكلاً من أشكال

أدب الاعتبار وضرب الأمثال . وقد كان الاعتناء ببلاغة العبارة واستعمال المحسنات اللفظية والمعنوية في خطاب المقام سمين من سمات هذا الجنس النثري بارزتين مما تظهر القيمة الأدبية لهذا القص الشفوي . وقد ورثت مقدمة بديع الزمان الهمذاني عن المقام الخطابي هاتين السمتين الأجناسيتين (Traits génériques) باعتبارهما مقومين من مقومات أدب النثر السردى الشفوي . إلا أنها ورثت كذلك مختلف أوضاع التلفظ في الأجناس الخطابية المرتبطة مقاصدها بوظيفة الاعتبار . فصلة المقامة بالخطابة تتجلى في مختلف الآثار التي ترد في شكل وصية أو خطبة أو موعظة . ويمكن أن ترد مختلف الصلات الجامعة بين المقامة وأجناس الأدب الخطابي إلى ثلاثة مستويات ، وهي :

١ - أشكال التداخل ومحدودها .

٢- وظائف تحويل الخطابة إلى مقامة .

٣ - دلالات البعد الخطائي في المقامات ومقاصده .

١- أشكال التداخل وحدودها في المقامة الوصية :

- مستوى التلطف ومقومات الجنس الأدبي :

يقول بديع الزمان الهمذاني في صدر المقامة الوصية : " حدثنا عيسى بن هشام قال : " لما جهز أبو الفتح الإسكندري ولده للتجارة أقعده يوصيه ، فقال بعدما حمد الله وأثنى عليه ، وصلى على رسوله صلى الله عليه وسلم : يا بني ... (٢٤) .

إن هذا التقديم القائم على ذكر السند يحاكي تقديم الأقوال

الخطائية في كتب الأدب والاعخبار : ذلك أننا إذا قارنا هذه المقامة بالتأاحات النصوص السردية المشاكلة للواقع نلاحظ أن بين هذه المقامة وتلك النصوص الخبرية تطابقاً من حيث الشكل الخارجي ، باستثناء العلامة الدالة على انتماء نص الهمداني إلى سلسلة النصوص التي يضطلع فيها عيسى بن هشام بدور الراوي . وإن القارئ الذي يعزل هذه المقامة عن سائر المقامات لا يجد فرقاً بين متن النص وسائر النصوص الخطائية الحاملة لخصائص جنس الوصية .

ويكتمل التطابق بين هذه المقامة وسائر خطب الوصايا في خاتمة النص إذ يقول أبو الفتح الإسكندري مخاطباً ابنه : " يا بني قد أسمعت وأبلغت ، فإن قبلت فإله حسبك ، وإن أبيت فإله حسبيك ، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين " (٢٥) .

إن الوصية في نظام الأجناس الشريفة القديمة جنس أدبي جاد (Genre sérieux) . وهي من أهم الأجناس الشفوية الخطائية التي تبلورت فيها وظيفة الأدب التعليمي الاعتباري . غير أن بديع الزمان الهمداني قد استعارها في مقاماته لتحقيق وظائف جديدة مختلفة عن الوظائف التي ارتبطت بالوصية في صيغها الجادة . وقد فقدت الوصية كجنس جاد منزلتها الأدبية التي تبوأها في مقام الخطابة ، ولكنها حافظت على جل العناصر الفنية التي تلامس إنشائية المقامة وخصائصها الأدبية ويمكن أن نجمل هذه العناصر في النقاط التالية :

١ - محاكاة التلفظ الحكمي :

يمثل التلفظ الحكمي أحد العناصر الفنية الأساسية في صياغة

نص المقامة التي تحاكي الوصية : فالتكلم في هذا الجنس من الأقوال يستغل أسلوب الحكمة لرسم وضعا من أوضاع التلفظ يكون له فيه دور السلطة العقلية والتجربة الخلقية ، ويفصل فيه بين ذاته المتكلمة والأقوال التي يتلفظ بها . يقول : " فلا آمن عليك لصين أحدهما الكرم، واسم الآخر القرم : فإياك وإياهما إن الكرم أسرع في المال من السوس ، وإن القرن أشأم من البوس " (٢٦).

لقد استغل المتكلم الجنس القائم بين عبارتي الكرم والقرم ليؤسس منهما في خطابه قيمتين خلفتين مترادفتين : فالكرم والقرم يكونان عنده قيمة واحدة، وهي قيمة مردولة سلبية وقد استغل أسلوب الحكمة لتحويل الكرم إلى قيمة مردولة . ودعم هذه النظرة إلى قيمة الكرم باستعمال أداة التحدير إياك . وهكذا فإننا نلاحظ أن أسلوب الحكمة يمكن أن يكون أسلوبا من أساليب المغالطة والمخادعة. فهو لا يستعمل لإشهار القيم الفاضلة والأخلاق الحمودة فحسب بل يمكن كذلك أن يستعمل لصياغة الآراء الداعية إلى القيم المردولة .

إن الشكل الخارجي للوصية يضع القارئ في إطار جنس من الأقوال الداعية إلى الفضائل : فهو شكل خارجي يتم التخاطب فيه بين أب وابنه كما أن العناصر التخاطبية الداخلية توهم باتجاه هذا الخطاب كذلك إلى إظهار القيم الفاضلة والدعوة إليها . إلا أن الآراء التي تتضمنها الوصية لا تبعد كثيرا عن الآراء التي يصوغها بلغاء البخلاء، ويحملون القارئ ، إلى الاعتقاد في صحتها . ويمكن أن نقول إن خطاب التاجر لا يختلف كبير اختلاف عن منطق خطاب البخيل في كتاب البخلاء للجاحظ .

ب - الاحتجاج السفطالي :

لا يقتصر التاجر في هذه الوصية على الدعوة إلى البخل بالتحذير من الكرم بل يسمى كذلك إلى إقناع ابنه باجتناب هذا السلوك محتجاً على الذين يحتجون للكرم ، محاولاً إبطال حججهم ، يقول : " ودعني من قولهم إن الله كريم إنما خدعة الصبي عن اللبن . بلى إن الله لكريم ، ولكن كرم الله يزيدنا ولا ينقصه ، وينفعنا ولا يضره . ومن كانت هذه حاله فلتكرم خصاله ، فأما كرم لا يزيدك حق ينقصني ، ولا يريشك حق يريفي فخذلان لا أقول عبقرى ، ولكن بقري^(٢٧) .

يلاحظ المتعمق في تطور خطاب الوصية أن المتكلم يستدرج سامعه نحو الخطاب الحجاجي الشبيه بخطاب البخل في بخلاء الجاحظ . ذلك أن البخيل لا يقتصر على إظهار شرف البخل ومنفعته بل يعمل كذلك على إضعاف الخطاب المقابل ، وعلى إظهار ثقافته وبطلان حججه .

ج - استعمال الحكم العملية :

تختلف الحكم العملية (Maxime Pratique) عن سائر أجناس الحكم بما تتميز به من صلات وثيقة بمجالات معينة في حياة الناس اليومية ومعاملاتهم وعلاقاتهم الاجتماعية . وتستعمل في الوصايا الخاصة لإفادة المخاطب بمعارف وتجارب يكون المتكلم ملماً بها ، وهي تسهم في دعم إقناعه لمخاطبه . وقد تطرق التاجر في المقامة

الوصية إلى استعمال هذا الجنس من الحكم فقال : " إنما التجارة تنبسط الماء من الحجارة ، وبين الأكلة والأكلة ربح البحر (...) إنه المال - عافاك الله - فلا تنفقن إلا الربح ، وعليك بالخبز والملح (...) والأكل على الجوع وأقية القوت ، وعلى الشبع داعية الموت ، ثم كن مع الناس كلاعب الشطرنج خذ كل ما معهم واحفظ كل ما معك " (٢٨).

خاتمة فرعية :

بينا في معرض تحليلنا لصلة النثر بالشعر في المقامات أن أبها الفتح الإسكندري قد اتخذ لنفسه شعارا يتمثل في مداورة الأيام وفي التقلب معها وفي مراوغتها . وقد لخص تجربته هذه في خواصم المقامات واستعمل أساليب الصبح والتحذير في تقلب الأيام فكانت التنف الشعرية التي يتوج بها الحمذاني المقامات معبرة عن صوت ذلك المكدي وهو صوت لا يمثل فردا بعينه وإنما يمثل فئة اجتماعية كانت تعي الوضع المأزوم الذي عاشه مثقف القرن الرابع للهجرة ، ذلك المثقف الذي أدرك أن قيمة المال أصبحت قيمة فاعلة في مجتمع ذلك العصر . وإذا قارنا وضع التلطف في القطع الشعرية التي اختتم بها الحمذاني عددا كبيرا من مقاماته ووضعها على لسان أبي الفتح الإسكندري بوضع التلطف في المقامة الوصية التي كنا بصدد تحليلها جاز لنا أن نستنتج أن التداخل بين الشعر والنثر وبين الوصية والمقامة وظائف متشابهة متقاربة. ولعل هذا التشابه يفسر اتجاه الحمذاني العام إلى استخدام ظاهرة التداخل بين النصوص والأجناس

باعتباره موقفا أدبيا وفكريا تنهض عليه كتابة المقامات ، ويتم التعبير عنه بوسائل وبطرائق متنوعة. فما هي وظائف تحويل الوصية إلى مقامة.

V - التداخل بين الأجناس في المقامات

٢ - وظائف تحويل الوصية إلى مقامة :

- الوظيفة الأدبية :

١ - المحاكاة الساخرة La parodie : لاحظنا في البحث السابق أن الوصية جنس أدبي شفوي جاد ، وأنها توجه إلى الأبناء أو الولاء أو الأقوام للبحث على الاخلاق الفاضلة . فهي خطاب يبلغ فيه المتكلم خلاصة تجربته ويقيد فيه سامعيه بما استنتجته من عبر وحكم . ولكننا لاحظنا من جهة ثانية أن وصية الناحر لابنه تدور حول معنى البخل بالمال والحرص على جمعه وادخاره وتثمينه ، وإذا بغزى الوصية وقيمها تناقض مقاصد الوصية كجنس جاد : فيمكن أن نستخلص إذن أن الوصية في المقامة تمثل صيغة ساخرة ومعارضة هازلة للوصية في مقامها الجاد . وقد وضعت هذه الوصية على لسان أبي الفتح الإسكندري ، وهو نفس الشخص القصصي الذي يمثل في مقامات بديع الزمان الهمداني الصوت الساخر من قيم العصر المتدهورة فقد جاءت هذه الوصية لتدعم صورة البطل في مقامات الهمداني ولتعمق المواقف الساخر من قيم ذلك العصر ، باعتبار المحاكاة وجها من وجوه الرفض وشكلا من أشكال تضخيم العيوب وتضخيم القيم المتدهورة .

ب - تقليد الأساليب *la stylisation*

تتصل ظاهرة تقليد الأساليب نفسها بالمحاكاة الساخرة فهي فرع من فروع التداخل بين الأجناس القائل على السخرية ولكنه ينزل في مستوى محاكاة غط الكتابة . ويمكن أن نعتبر جميع مظاهر التلفظ الحكمي تقليدا للأسلوب ذلك لأن المتكلم في الوصية ينطلق من أساليب النصح الراجحة في خطابات الزهد ويعيد كتابتها على وجه التقليد الساخر .

" ولست آمن عليك النفس وسلطانها ، والشهوة وشيطانها ، فاستعن عليهما فشارك بالصوم ، وليك بالنوم "

لقد استعمل المتكلم سجل الخطاب الرهدي القائم على الدعوة إلى الصوم وإلى مقاومة الشهوات ، ومجاهدة شيطان النفس ، ولكنه استغل هذا الأسلوب لاستدراج السامع إلى ترويض النفس على البخل والتقتير ، فكان مقصده من هذا الأسلوب السخرية من تلك الخطابات .

- الوظيفة الاجتماعية :

إذا سلمنا بأن مقصد الحمزاني من صياغة هذه الوصية السخرية من القيم التي تتضمنها ، وأن قيمة المال صارت في المجتمع الذي يصفه قيمة محورية جاز لنا أن نتساءل عن الوظيفة الاجتماعية التي تخدمها هذه المقامة وهي تتحول إلى وصية من أب إلى ابنه . ويمكن أن نقول إن في وضع هذه الوصية على لسان أب ما يدل على أن هذه القيم ، قيم البخل بالمال وجمعه وتتميره تحولت ، حسب

رؤية الهمداني ، إلى ضرب من ضروب التربية والتنشئة يلقيها الأسلاف إلى الأخلاف ، ليتوارثوها كما تتوارث القيم والصاليم الخلقية ، وذلك بمقتضى ما يتسم به أدب الوصايا من سلطة تربوية نافذة ناجعة : فالتلفظ بهذه الوصية يصبح دالا على متلفظ جماعي أو على غلط من التفكير الجماعي يضعه صاحب المقامة على لسان التاجر ، ولكنه يجاوز هذه الشخصية إلى سائر المنتمين إلى هذا النمط من التفكير ، وإن نقد الهمداني لجمعه يجاوز ، بهذا المنظور نقد لفئة التجار وفئة أصحاب الجمع والمنع إلى نقد جميع الأصوات التي تتخذ من زخرف الكلام وسحر العبارة أسلوبا أو أداة للإقناع بهذه القيم المردولة ، ولترويج الباطل في صورة حق مستعملة أسلوب الوصية ، وما يقتضيه من طرائق الإقناع الخطابي

٣ - أشكال التداخل وحدودها في المقامة الوعظية :

تمثل المقامة الوعظية نموذجا من النماذج البارزة في مجال التداخل بين المقامات وأدب الخطابة . فهي ، من حيث الشكل الخارجي مقامة ، تتفق وسائر المقامات في السند : " حدثنا عيسى بن هشام " وفي الخاتمة : " أنا أبو الفتح الإسكندري " (٢٩) . إلا أنها لا تختلف من حيث مقوماتها الأجnasية العامة عن الخطبة الوعظية .

- مقومات الخطبة :

استعار بديع الزمان الهمداني من أدب الخطابة الوعظية جل المواضع المشتركة (Lieux Communs) التي دأب الخطباء منذ العصور

يك نقطة من مني يعني ، ثم كان علقه فخلق فسوى ، فجعل منه الزوجين الذكر والأنثى ، أليس ذلك بقادر على أن يحيي الموتى؟
القيامة ٣٦ - ٤٠ .

- " وإنكم واردو هوة فأعدوا لها ما استطعتم من قوة .

مقتبس من قوله تعالى : « وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا » مريم ٧١ .

- استخدم الهمداني أسلوب ضرب الأمثال بالأمم الخالية ، وقد تردد استعماله في القصص القرآني . يقول الهمداني في هذه المقامة :
الظر إلى الأمم الخالية ، والملوك الفالية ، كيف انتسفتهم الأيام
وأفناهم الحمام ، فأنشأت آثارهم ، ونقبت أحجارهم^(٣٤) .

ونلاحظ في مستوى رابع أن الخطيب عمد في أحد مقاطع هذه المقامة الوعظية إلى تضمين أقوال وعظية لعلي بن الحسين : " وقد سمعت أن علي بن الحسين كان قائما يعظ الناس ويقول : يا نفس حتام إلى الحياة ركونك ، وإلى الدنيا وعمارقها سكونك ؟ أما اعتبرت بمن مضى من أسلافك ، ومن وارثه الأرض من آلائك ، ومن فجعت به من إخوانك ، ونقل إلى دار البلى من أقرانك ؟ " (٣٥) .

ويمكن كذلك أن نعد هذه المقامة نموذجاً من النماذج التي اعتنى فيها بديع الزمان الهمداني اعتناء واضحاً بالمراوحة بين النثر والشعر . فقد أثرى النفس الوعظي الذي تقوم عليه المقاطع الثريسة بتنف من أشعار التأمل والزهد ، وقد جعل صلة المقطع النثري بالنسبة صلة بنوية متينة : " كم عاينت من ذي عزة وسلطان ،

وجنود وأعوان قد تمكن من دنياه ، ونال منها مناه فبقي الحصون
والدساكر ، وجمع الأغلاق والعساكر :

لما صرفت كنفاً للثبة إذا أتت	مبادرة قصوي إليه الدعاير
ولا دلفت عه الحصون التي بنى	وحلت بها أقارها والعساكر
ولا تسارعت عنه للثبة حيلة	ولا طمعت في الذب عنه العساكر ^(٢٦)

لقد خصص الهمداني القسم الثري من هذا المقطع لوصف
البناء والتعمير وخصص القسم الشعري لوصف الخراب والموت فكان
الجنسان الأديبان : النثر والشعر صيغتين متضافرتين للتعبير عن حركة
الحياة القائمة على التقابل بين الولادة والموت والبناء والخراب
مصدق قول أبي العتاهية (من الوافر)^(٢٧) :

لدوا للموت واسبوا للخراب فكلكم يصير إلى تباب

ويمكن أن نتساءل في خاتمة هذا التقديم عن المقاصد التي
حدث بالهمداني إلى اختيار الخطابة الوعظية موضوعاً من مواضع
مقاماته .

٤ - وظائف تحويل الخطبة الوعظية إلى مقامة :

نشر في بداية هذا التحليل إلى أن وضع هذه الخطبة
الوعظية على لسان أبي الفتح الإسكندري لا يكفي كي نذهب إلى أن
المحاكاة الساخرة هي المحرك الذي دفع بالهمداني إلى كتابة هذه
المقامة: فليس لدينا من القرائن اللغوية ما يبيح لنا أن نذهب إلى تفسير
هذا التداخل باعتماد مقولة السخرية ، وإلى أن نعتبر هذه الخطبة

شكلا من أشكال التكدي بالأدب التي توخاها أبو الفتح الإسكندري في سائر المقامات.

ولاشك في أنه بإمكاننا أن نعتبر لجوء الإسكندري إلى الوعظ والتذكير والدعوة إلى الاعتبار طريقة من طرق التحميل . غير أن مقاصد الحمذاني وغاياته من صياغة هذه المقامة يمكن أن تتجاوز هذا التفسير .

إن المتأمل في مقامات الحمذاني على اختلاف مواضعها وأغراضها يدرك أن شخصية الراوي . وهو عيسى بن هشام ، لا تختلف اختلافا جوهريا عن شخصية المكدي أبي الفتح الإسكندري: فقد حرص بديع الزمان الحمذاني على منح هاتين الشخصيتين : شخصية الراوي وشخصية البطل نفس السمات الدالة على أنهما متكلمان بليغان ، يحسان صناعة الأقوال ، ويقدران على معالجة المواقف الصعبة بما يستعملانه من فنون الكلام وزخارف العبارة ووسائل البيان . وفي هذا السياق تعمل جميع أشكال التداخل بين النصوص على إظهار هذه البراعة القولية : ذلك أن ثقافة المتكلم تساعد أيما مساعدة على اختيار العبارة الملائمة لمقام التلطف : فضرب المثل والاستشهاد ببيت الشعر واقتباس الآية القرآنية تمثل جميعها مادة أدبية تصقل ملكة المتكلم التواصلية وتشحنها وتدرجها على الارتجال وعلى صياغة الأقوال بطرق تحاطب ذاكرة القارئ وتحدث بينه وبين المتكلم تفاعلا إيجابيا بمقتضى اشتراكهما في نفس المخزون الثقافي .

إن شخصيتي عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري تكونان

في مقامات بديع الزمان الهمذاني صوتاً أدبياً واحداً هو صوت بديع الزمان ، وتحققان مقصداً واحداً عملت جميع المقامات على خدمته بصيغ مختلفة . فالمقامة الوعظية تتيح لبديع الزمان أن يستعرض في مضممار واحد أو في سياق نص واحد خلاصة الثقافة الأدبية الخطابية المشوثة عناصرها في الموروث الخطابي منذ عصور ما قبل الإسلام وإن رغبة الهمذاني في استعراض هذا الموروث ضرب من ضرور المنافسة التي يقيمها هذا الكاتب الأديب بين صورة الخطيب وصورة النائر الأديب الكاتب . ولا يخفى على دارس المقامات حرص الهمذاني على تقليد الخطباء في أساليبهم وطرائق أقوالهم، فمقام إلقاء المقامة مجال اختبر فيه بديع الزمان ملكاته التعبيرية وقدراته الأدبية ، بل إن اعتماده السجع يمثل مظهراً من مظاهر التعبير عن قوة الفصاحة التي تنافس بها المقامة أجناس الخطابة القديمة . ولعل هذا الرأي يدعم مرة أخرى ما ذكرناه في خصوص صلة المقامة بالمقام ، وبين أن هذا الجنس الأدبي لم يكن سياقاً محاكاة الأجناس الخطابية محاكاة مآخرة فحسب بل كان جنساً أدبياً جدد فيه بديع الزمان الهمذاني تلك الأجناس القديمة باستغلال الإمكانيات التعبيرية التي توفرها بنية الموازنة من سجع وطباق ومقابلة وجناس . ولعل المقامة الوعظية تمثل أهم النماذج التي أظهرت رغبة الهمذاني في كتابة خطبة لا تلقى في مقام وعظي حقيقي وإنما تلقى في مقام قصصي يتخيلها مؤلف المقامات ويستعرض فيه قدرته كخطيب واعظ .

الهوامش

- (١) انظر بحثا الموسوم بالرسائل الأدبية ودورها في تطور النثر الفني ، الباب الثاني ، الفصل الرابع
- (٢) المقامات ، تحقيق محمد عبده ، ط٦ دار المشرق ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٣٠
- (٣) م.ن ، ص ١٣٣
- (٤) م ن ، ص ص ١٦٥ - ١٦٦ ، وانظر كذلك المقامات الحميرية ص ٢٤٢ ، والمقامة النشورية ، ص ٢٥٢
- 5) M. Tarchouna Les marginaux dans les récits picaresques Arabes et espagnols, publications de l'université de Tunis 1982, p 338.
- (٦) المقامات ، ص ٨ ، والنظر طرشونة ، المصدر نفسه والصفحة نفسها
- (٧) المقامات ، ص ص ١٦ ، ١٧
- (٨) المقامات ، ص ٨٥
- (٩) المقامات ، ص ٢٨
- (١٠) م.ن ، ص ٢٦
- (١١) المقامات ، ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠
- (١٢) المقامة الأندلسية ، ص ٤٥
- (١٣) المقامة الكتلونية ، ص ٨١
- (١٤) المقامة القروية ، ص ٩١
- (١٥) المقامة الساسانية ، ص ٩٥
- (١٦) المقامة الحميرية ، ص ١٥٦
- (١٧) المقامة الحميرية ، ص ٢٤٥
- (١٨) المقامة الأرمنية ، ص ١٨٩
- (١٩) تولف الأمثال في تقديرنا نظاما من الأجسام الأدبية مولدا من العبارة المغلية التي هي شكل عام مركوز في اللغة ، يتجسم في أجسام مختلفة بحسب السياقات الداعية إلى التمثل والمقاسلة (جمع مقام) المرتبطة باضاروات وبأوضاع اللفظ . وقد استوحينا هذا المفهوم والتصنيف من André Jolles : Formes simples

٢٠. القصة ضمن مجمع الأمثال للميداني ، باب الميم ، ص ٣٤٩ ، طبعة منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٩٠. وانظر في خصوص استخدام الأمثال في الشواهد الأدبية ، محمد الريلاوي . الشواهد في العربية ضمن الدروس الصومية ، منشورات الجامعة التونسية ، كلية الآداب منوبة سنة ١٩٩٠ . وهذه القصة تمثل في سرديات الأمثال متوالا سرديا نسجت عليه صيغ كثيرة ، نذكر منها قصة الخيل : إن خدا لناظره قريب .

(٢١) المقامات ص ٢١٧ .

(٢٢) المقامة الملوكية ، ص ٢٢٨ ، يعني بدوي حرط القناد يعصر عليك أن تبال مني ما تريد إن كنت تضرعوا .

(٢٣) المقامات ، ص ٣٩ .

(٢٤) المقامات ، ص ٢٠٤ .

(٢٥) م.ن ، ص ٢٠٦ .

(٢٦) المقامات ، ص ٢٠٤ . وراجع قصة أشام من اليسوس في كتاب الأمثال وهي تتصل بحسب اليسوس بين بكر لطلب

(٢٧) المقامات ، ص ٢٠٥ .

(٢٨) المقامات ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٥ .

(٢٩) المقامات ، ص ١٣٦ .

(٣٠) جمهرة خطب العرب ٧٠/١ .

(٣١) المقامات ، ص ١٣٠ .

(٣٢) م.ن ، ص ١٣٩ .

(٣٣) المقامات ، ص ١٣٤ .

(٣٤) م.ن ، ص ١٣٣ .

(٣٥) المقامات ، ص ١٣٦ .

(٣٦) م.ن ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(٣٧) قارن بين ما ذكرناه في هذا السياق وبين ما استعجبه من وظائف التداخل بين الشعر والنثر في الرسائل الأدبية ضمن هذا المذکور أعلاه ، فستلاحظ أن المقومات الإنشائية هي نفسها



دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي

خليل أحمد عمايرة

لعل من أكثر الآيات الدالة على الإبداع العجيب في هذا الكون المعقد ، أن الإنسان فيه يعد بؤرة الدوائر الكونية المعقدة التي ما أن يتم كشف جانب منها حتى تظهر غيرها من الدوائر خلفها أكثر تعقيداً منها ، وتشابهك هذه مع غيرها لتقضي إلى ميدان عجيب التداخل في دوائره ، يقف المتأمل حائراً أمام جزئية في الدائرة فضلاً عن أن ينظر إلى الدائرة كلها بأطرافها المترامية التي تغيب عنه أبعادها ، فيقف قانعاً فرحاً باكتشافه الجزئية التي أمامه ، يسميها بل يُنمي علمه بها ، فيزداد فرحه ، حتى إنه ليكاد يرى أن اكتشافه هو الأول والأخير ، بل هو الأخير بلا أول .

فما أن يكتشف عالم جانباً من جوانب مرض في الجسم الإنساني ، أو يركّب كيميائي عقاراً به يستطيع إزالة المرض أو التخفيف منه أو من آثاره حتى ترى لهذا وذاك أبعاداً تشغل الناس كل الناس ، إلى أن يبرز غيره من الاكتشافات فيطوي ملف الاكتشاف السابق معتمداً عليه مجدداً له ، آخذاً منه بنصيب ، ولعله من المفطرة أن يكون لكل (سابق) أنصاره ، يدافعون عنه فيدفعون اللاحق ، بل قد يعادونه في سبيل إثبات صلاح ما ألفوه واستقر أمرهم عليه ، ناسين أو متناسين أن اللاحق ما كان ليكون لولا أنه كان له سابق ، يدرك نقاط القوة فيه فيزيد فيها ، ويتصّر نقاط الضعف ليصلح الخلل فيها فيزداد قوة إلى قوته ، وبذا يتحقق الإخلاص - في ما أرى -

لخدمة الغاية والهدف ، وهي الحقيقة العلمية وصلاح البحث العلمي وإصلاحه لخدمة الإنسان الذي كرمه الله جل جلاله فجعله فوق خلقه كلهم ، وحمله أمانة الكلمة وأمانة السلوك ، وأمانة طهارة القلب ونقاء السريرة ، ولعل اللغة في المجتمع الإنساني وهي التي تعدُّ أبرز وعاء لنقل الفكر الإنساني من جيل إلى جيل ومن عصر إلى آخر ، من أكثر الظواهر العجيبة التي يجري فيها البحث اللاحق معتمداً على السابق ، فتكثر فيها الآراء وتزداد الحيرة ، فكلما اتسع الأفق قل التعصب وصح البحث وقلت العداوة فيه وزادت فوائد الغاية والهدف ، لخدمة الإنسان الذي كرمه الله .

من البدهي أن أذكر بإيجاز - وأما أمام قراءة لغوية في بعض أنماط التراكيب في النحو العربي - شيئاً عن الدائرة التاريخية في القرن الثاني من الهجرة ، في ما يتعلق بالنحو من حيث تقييده وتقنيته ومادة التقيد والتقنين ، ولكنني لا أرى أن من البدهي أن أقف طويلاً مع هذه النقطة أمام جمع من المتخصصين الذين تعد هذه عندهم من أول ما يعلمون ، فأقول :

لقد أقام الخليل بن أحمد - رحمه الله - النحو العربي على نقطتين هامتين ، أولاهما وجود حركة إعرابية في اللغة العربية ، وهذه تمثل نقطة رئيسة فيها ، شأنها شأن حروف العربية ذاتها ، فلا سبيل للتخلي عنها ، ولا سبيل لتغيير كيفية وضعها على المباني الصرفية في سلسلة النظم الجملي ، حتى إن قوة الإحساس بذلك قد دفعت بعض نحاة العربية إلى حدّ النحو بأنه : " علم وضع الحركات على أواخر الكلمات في الجمل " .

والثبتهما : تفسير وجود الحركة الإعرابية في كل موضع بكيفية معينة (ضمة أو فتحة أو كسرة ... إلخ) ، وليست هذه من اللغة ذاتها ، بل هي نظرة فلسفية ابتكرها عالم له قوة بصر وعمق بصيرة ، يمتلك ناصية لغته ويخلص لها ، بل يرجو أن يُقَرَّب نفسه بها إلى ربه ، يقول الزجاجي^(١) : " ... وذكر بعض شيوخنا أن الخليل بن أحمد - رحمه الله - سئل عن العلة التي يعتل بها في النحو فقل له : عن العرب أخلق أم اخترعتها من نفسك ؟ فقال : إن العرب نطقت على سجيته وطباعها ، وعرفت مواقع كلامها ، وقام في عقولها علله ، وإن لم ينقل ذلك عنها ، واعتلت أنا بما عندي أنه علة لما علته منه ، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمس ، وإن تكن هناك علة له ، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل داراً بحكمة البناء عجيبة النظم والأقسام ، وقد صحت عنده حكمة بالها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللامعة ، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا ، وبسبب كذا وكذا ، سنحت له وخطرت بهالة محتملة لذلك ، فجائز أن يكون الحكميم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار ، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة ، إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك ، فإن سنح لغيري علة لما علته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلول فلياتها " يقول الزجاجي معلقاً على كلام الخليل " وهذا كلام مستقيم وإصاف من الخليل رحمه الله عليه " ^(٢) وأقول : وهذا كلام مستقيم ودرس عجيب القوة من رجل واسع العلم والحكمة ، درس في تواضع العلماء ، التواضع الصادر عن قوة الشخصية وقوة العلم .

اعتمد النحاة وعلى رأسهم الخليل تحديداً زمانياً وحضرياً
 بنهاية الربع الثالث (تقريباً) من القرن الثاني من الهجرة ، أي بهشار بن
 برد أو إبراهيم بن هرمة ، وتحديداً مكانياً حضرياً في القبائل التي
 سموها بقبائل الاحتجاج وهي : قيس وعميم وأسد وهذيل وبعض
 كنانة وبعض الطائيين ، ولا أرى أنني معني هنا بتحقيق هذه النقطة
 التي جاء بها أبو نصر الفارابي بكيفية فيها بعض الاختلاف عما
 جاء بها ابن جني أو أوردها السيوطي . كما أنني لا أرى أيضاً أنني
 معني بالإطالة وتفصيل القول في أن هناك قائمة أخرى لأبي زيد
 الأنصاري ، وهو الذي يصفه سيبويه بالثقة ، ينص فيها على أنه لا
 يقول إذا قال قالت العرب إلا إذا سمعه من هوازن ، أو كما يقول :
 " إلا إذا سمعته من هؤلاء : بكر بن هوازن وبني كلاب وبني هلال أو
 من عالية السافلة أو من سافلة العالية وإلا لم أقل قالت العرب " .
 ولا أنا معني كذلك بالإطالة في مناقشة القائمة الثالثة عن أبي عمرو بن
 العلاء في ما يأخذه السيوطي عن الأصمعي : أفصح الشعراء ألسناً
 وأعرثهم أهل السروات : هذيل ، ولقيف وأزهنوة وهم بنو الحارث
 بن كعب بن الحارث . فالوقوف مع هذه القوائم وغيرها ومدى تأثير
 ذلك في بناء القاعدة النحوية يستحق وقفة أطول مما يأذن به المقام
 هنا .

وما تعرضت لهذا كله إلا متنبهاً لعدد من النقاط التي قد
 يلتفت إليها غيري أكثر مما ألفت أنا إليها ، ولكنني أود أن أستأثر
 لنفسني بالإلتفات من ذلك كله إلى أن ما اعتمد مادة لتعديد القواعد
 النحوية لم يكن يكفي لتعديد قواعد اللغة العربية ، بل كان يكفي
 لتعديد ما حُصر فيه وله زماناً ومكاناً ، وإن كان لي أن أقترح من

أفكار دي سوسير ما يمكن أن أوجهه هنا لتوضيح ما أريد ، فإني أقول : إن الكلام ؛ وهو النشاط الفردي ، أو السلوك الكلامي لفرد أو مجموعة ، يمثل السلوك الكلامي لقبائل آية قائمة من القوائم السابقة مختار ، واللغة : وهي المخزون الجمعي الذهني للأفراد المتكلمين بلغة معينة تمثلها لغات القبائل العربية كلها سواء أكانت موضع استشهاد أم لم تكن ، فضائق بذلك قواعد الكلام عن ظواهر اللغة ولكنها حلت أو قل حُمِلَتْ اسم قواعد اللغة العربية ، فكثرت بذلك الخروج عليها وابتكرت لذلك مصطلحات : الشاذ والنادر والقليل ، والمطرود في السماع الشاذ في القياس ، والمطرود في القياس الشاذ في السماع ، واضطرب بعضهم في ترتيب ذلك وفي كيفية الخروج منه ، فتارة " لغات القبائل كلها حجة " (٣) ، وأخرى لغات قبائل القائمة الأولى أو الثانية أو الثالثة هي الحجة ، وتارة ثالثة لا نجد التخرج لا في هذه ولا في تلك فيكون التخرج في (التأويل) الذي وسمه النحاة بقولهم : وهو أضعف الوجوه .

بعد التنبيه إلى ما في هذه النقاط كلها ، وخروجاً منه من غير إطالة ، على الرغم مما فيها من عمق التأثير على بناء القاعدة النحوية ، وإيجاد الفحل الذي تنوء به أبواب النحو كلها ، مما يجعل الباحث في حيص بيص ، ويجعل الطالب في يأس التعلم ، ويترك المدرس في خيبة أمل في إمكان توصيل مادته إلى من يجب عليه توصيلها إليهم .

قلت : ... وخروجاً من هذه النقاط بعد التنبيه إلى عمق تأثيرها في بناء قواعد النحو وما يترتب على ذلك من حاجة إلى أعمال الفكر وإعادة النظر على ضوء قانون إن اللاحق يتصفى من السابق ويعتمد عليه ، ففيه منه ما يستحق له عدم المعادة أو الرفض .

نخرج من هذا إلى الوقوف مع نقطة أخرى مما يمكن أن يعدّ من النقاط المنهجية الرئيسة في بناء النحو وقواعده ، وهي بناء الجملة العربية التي هي الوحدة الرئيسة في التحليل اللغوي عند العلماء العرب وغير العرب القدماء والحديثين مع ما بينهم من تباين في الاعتماد على نقطة يبدأون منها ، أهي الفونيم أم المورفيم أم هي الجملة كلها ، مما ترتب عليه نشأة مدارس تربوية أو لغوية تحليلية كالمدرسة التحليلية والمدرسة التركيبية ، أو مدرسة المكونات الرئيسة ، أو المدرسة الوظيفية ، أو التوليدية التحويلية أو غيرها .

فقد بُني تفسير إقامة الجملة العربية على عدد من العناصر يردّها النحاة عادة إلى **الحركة الإعرابية** وكيفية تخريجها ، فيردون التأويل والتعليل واستصحاب الحال وغيرها إلى النظرية المتكاملة عندهم ، ومع ما قلناه وما يمكن أن يقال في النظرية المتكاملة الوحيدة لتفسير الحركة الإعرابية وهي نظرية العامل نقول : بُنيت الجملة على فكرة الإسناد بين الفعل والاسم أو بين الاسم والاسم ، والاسم في ذلك كله هو الأساس لأنه هو الأقوى ، ذلك عند النحاة الذين قسموا التركيب إلى اسمي وفعل ، والاسم في الفعلي هو الأساس في الإسناد ، كما أنه الأساس في التركيب الاسمي ، وكذلك عند البلاغيين الذين قسموا التركيب إلى إنشائي وخبري . يقول أبو علي^(١) : " الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم وفعل وحرف ، فما جاز الإخبار عنه من هذه الكلم فهو اسم ، ومثال الإخبار عنه قولنا : عبداً لله مقبل ، قام بكر ، فمقبل خبر عن عبداً لله ، وقام خبر عن بكر " ، ويقول سيبويه^(٢) : " واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض ،

فالأفعال أثقل من الأسماء لأن الأسماء هي الأولى ، وهي أشد تمكناً ... وإنما هي (الأفعال) من الأسماء ، ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم ، وإلا لم يكن كلاماً ، والاسم قد يستغني عن الفعل .

وعلى الرغم من اختلاف معيار الزجاجي - وهو فيلسوف النحو ومنطقي في ما أرى - في الخفة والثقل السابقين عند ميبويه ، إلا أنه يلتقي معه في النتيجة ، يقول الزجاجي^(١) : " إنما خفَّ الاسم لأنه لا يدل إلا على المسمى الذي تحته ، وثقل الفعل لدلالته على الفاعل والمفعول والمفعولَين والثلاثة والمصدر ، والظرفين من الزمان والمكان وما أشبه ذلك " .

سيطرت فكرة الإسناد على أذهان النحاة سيطرة خفية خفية، فأخذت توجه تفكير العلماء في تصنيف الجملة في اسميتها أو فعليتها أو خبريتها أو إنشائها ، وكذلك في تصنيف الأبواب النحوية وتقسيمها إلى عمدة وفضلات ، فالعمدة ما به يتم الإسناد لا ما يتم به المعنى ، والفضلة ما زاد على تحقيق طرفي الإسناد ، فكان بذلك الفعل والفاعل في حقل ما به يتحقق الإسناد وخرج بذلك أيضاً المفعول أو المفاعيل مع أن المعنى لا يتم إلا به أو بها ، هذا فضلاً عن تعارض هذا مع التنظير الذي يوتضيه النحاة في أن الإسناد يحقق لباس الجملة ، والجملة عندهم تحمل معنى يحسن السكوت عليه ، فوقع التعارض بين التنظير والتطبيق ، مما ترتب عليه خطأ تصنيف بعض الأبواب في النحو ، أو قل ترتب عليه خلط عجيب في كتب النحو بين مستويين من مستويات البحث اللغوي : " التركيب Syntax والدلالة Semantics وكان لذلك مضاعفاته .

كنت أعترم التوقف عند هذا الحد من الإشارة إلى أهمية فكرة الإسناد في الجملة العربية ، وإلى مدى تأثير المعارض فيها تنظيراً وتطبيقاً في بناء القاعدة النحوية وإثقال النحو بما لا يفيد المعنى ولا يحتاجه ... المبدع ، وإن نظرة متأنية أو سريعة إلى الأبواب النحوية التالية ، على سبيل المثال وليس الاستقراء ، وإلى الخلافات النحوية فيما بين البصريين والكوفيين ، تبين ما أردت أن ألمح إليه ، والأبواب هي : باب نعم وبئس ، وباب التعجب ، باب الإغراء ، باب التحذير ، باب الاستعانة ، باب الندبة ، الأبواب التي فيها اسم مرفوع بعد أداة من غير ذكر الاسم الآخر ، كما في الاسم المرفوع بعد لو ، وبعد لولا أو لو ما ، وبعد الظرف حيث ، وبعد الأداة أمّ ، مما أجبر النحاة على مخالقات **كثيرة ينقض** فيها رأي رأياً والرأيان يحتاجان إلى ما ينقضهما ، ويكفي أن تنظر في باب نعم وبئس والفتقار اللفظي الرئيس فيه إلى انطباق حدّ الاسم عليهما ، وهو ما دلّ على مسمى كما يقول سيويه^(٧) وكذا رفضهما الخضوع إلى حدّ الفعل وهو الدلالة على حدث وزمن ، كما يقول سيويه^(٨) أيضاً. وما يقال في هذا الباب يقال بوضوح أكبر في صيغتي باب التعجب ، أما ما يقال في الإغراء والتحذير فمختلف ، فقد قضى الأمر لتحقيق فكرة الإسناد وتفسير حالة إعرابية يحمل الاسم المذكور حركتها الإعرابية القضيّة **تقدير** فعل ، يذكر ابن يعيش أن ذكره في بعض الصيغ ، واجبة حذف العامل ، أنه لو ذكر خرجت الجملة من معناها إلى معنى آخر ، أو من بابها إلى باب آخر. ولعل في النظرة إلى تقدير مسند إليه وجوباً بعد لولا أو لو ما أو بعد الاسم بعدها تبين مدى تأثير هذه الفكرة (فكرة الإسناد) في بناء القاعدة النحوية ،

الرغم من أن العلماء يعدون هذه الأدوات من أدوات الشرط ، والشرط باب خاص بالجملة الفعلية ، ينصون فيه على أن الشرط لا يكون أصلاً في الجملة الاسمية ، إلا أنهم يُعربون الاسم بعد هذه الأدوات (وهي للشرط) ، سندّ إليه لمسند محذوف وجوباً تقديره (موجود) أو ما يسدّ مسّها ، أو هي عند أهل الكوفة فاعل لفعل محذوف تقديره (تبت) ، وفي كلٍّ من الضعف والتأويل ما لا يخفى على كثيرين .

ولو سلمنا بدلالة هذه الأدوات على الشرط أو انتمائها إليه ، وهو موضع جدل وتأويل لا نقرهما ، فليست أدري كيف يمكن أن نلحق التركيب مع الأداة (أما) بالشرط ، وأرى من الطريف أن أنوه بجانب من الحوار في توجيه النحاة لهذا التركيب ، فهي ^(٩) نالبة عن أداة شرط وفعل الشرط معاً بعد حذفهما ، وقيل : عن فعل الشرط فقط ، ويقول أبو حيان قولاً أولاً نأخذه رداً فهو أبلغ مما يمكن أن نقول في هذا المقام ، فتأمله . يقول ^(١٠) : " ما ذكر في معناه هو من حيث صلاحية التقدير ، ولا جائز أن يكون مرادفاً له من حيث المعنى ، لأن مفعولية الحرف مباينة لمفعولية الاسم والفعل ، فتستحيل المرادفة ؛ ولأن في يكن (وذلك في الصيغة التي يقترحها سيبويه مرادفة لأمّا ، وهي (مهما يكن من شيء) ، ضميراً يعود على " مهما " وفي الجواب ضمير يعود على الشرط ، وذلك مُنتظر في أمّا " .

ثم يقول أبو حيان أيضاً ^(١١) : " وقال بعض أصحابنا : لو كانت شرطاً لكان ما بعدها متوقفاً عليها ، وأنت تقول : أمّا علماً فاعلم ، فهو عالمٌ ذكرته ، بخلاف : إن قام زيد قام عمرو ، فقيام (عمرو) متوقف على قيام زيد " .

وقال المروزي^(١٢): " ... وهي إخبار ولا يليها إلا الاسم ،
وتدخل على الابتداء ، وهي متضمنة معنى الجزاء ، ولا بد لها من
جواب بالفاء لأن فيها معنى الجزاء ويرتفع ما بعدها بالابتداء إذا لم
يقع عليه فعل ، كقولك : أما زيد لمنطلق ، زيد ابتداء ومنطلق
خبره ، فأدخلت الفاء لجواب أما ، لأن فيها معنى الجزاء كأنك قلت :
زيد مهما يكن من أمره لمنطلق ."

ونقول : إنما الأمر على غير ذلك ، فقد أدخل عليها معنى
الجزاء ، أو أقحمت عليه لتضمنه لأن في جعلها الفاء ، ولا مسوغ
لوجودها ، فوجب أن نضمنها معنى الجزاء ، قبلت ذلك أم رفضته ،
يعبر عن ذلك ابن هشام^(١٣) في حوار طريف جميل ، يقول : "... ولو
كانت الفاء للعطف لم تدخل على الخبر ، إذ لا يعطف الخبر على
مبتدئه ، ولو كانت زائدة لصح الاستثناء عنها ، ولما لم يصح ذلك
وقد امتنع كونها للعطف تعين أنها فاء الجزاء . " وهنا نقول : فكيف
يكون معنى النص الأدبي إذا كان توجيه التراكيب فيه بإحكامها على
الحكم : " تضمن معنى " .

قلت قبل قليل : كنت أعترم التوقف عند هذا الحد من
الإشارة إلى فكرة الإسناد ومدى تأثيرها في بناء القاعدة النحوية ،
ولكن الرغبة في توضيح هذا التأثير دفعني إلى ذكر بعض الأبواب التي
لا إسناد فيها في حقيقة الأمر ، بل إن إلحاقها بما يقتضي الإسناد -
بالفعلية بخاصة وبالاسمية من حيث البحث عن مسند - يحتاج إلى
إعادة نظر لما يترتب عليه من خلل في تحليل النصوص ، ونحن نعلم
أن وحدة التحليل اللغوي هي الجملة ، فإن وقع الخلل فيها انتقل هذا
إلى نتائج التحليل النصي .

وتلحُ عليَّ الرغبة لطرح نقطة أخيرة في باب الإسناد ، أن
أستاذكم في الاستمرار لزمن قصير جداً في هذه النقطة فأشير إلى أن
فكرة الإسناد ذاتها من الأفكار التي جرى فيها تفسيرٌ صامت بين
اللغويين والنحاة والبلاغيين ، فعسى أن أدفع بهذا ثمة يمكن أن
توجه إلى ما قلت ، فأقول : إن الدعوة لإعادة النظر في مناهج البحث
اللغوي عند العرب قد كانت موضع تنفيذ علماء العرب القدماء
من غير إثارة صراع مفتعل غايته ② في كثير من الأحيان .

فالنظر معي لثرى الانتقال في الفكرة بين ما كانت عليه في
قول سيبويه ، وما نحن عليه الآن ، يقول سيبويه^(١٤) : "... فأما المبنيُّ
على الأسماء المبهمة فقولك : هذا عبدالله منطلقاً ، وهؤلاء قومك
منطلقين ... فهذا اسم مبتدأ يُبنى عليه ما بعده وهو عبدالله ، ولم يكن
ليكون هذا كلاماً حتى يُبنى عليه أو يُبنى على ما قبله ، فالمبتدأ مسند
والمبني عليه مسند إليه " ويقول في موضع آخر^(١٥) : "... فالمبتدأ كلي
اسم ابتدئ لبنى عليه كلامٌ ، والمبني عليه رفع . فالابتداء لا يكون
إلا بمبني عليه ، فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه ، فهو مسندٌ ومسندٌ
إليه " وقد كرر هذا في غير موضع من كتابه^(١٦) ، وهذا مختلف عما
هو مستقر في الأذهان ، يعبر عنه السكاكي^(١٧) في حديثه عن الجملة :
"زيد منطلق من أنه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار ، أو من نحو : منطلق
بترك المسند إليه ، من أنه يلزم أن يكون المطلوب به وجه الاختصار
مع إفادة لطيفة مما يلوح بها مقامها ، وكذا إذا لُفِظَ بالمسند إليه ،
وهكذا إذا عُرِفَ أو كُتِرَ ، أو أُوْقِدَ أو أُطْلِقَ ، أو قُدِّمَ أو أُخِّرَ " .

ولو كنت أسمح لنفسي بمزيد من الاستئذان لطلبت مزيداً

من الوقت للحديث عن عدد من العناصر التي ساهمت في تعقيد البحث اللغوي بتعقيد دراسة بناء الجملة ولناقشتُ عندئذ العامل والتعليل والتأويل واستصحاب الحال ، والعماد والفضلة ، والاختلاط غير العادي في البحث النحوي بين النظرة التركيبية للجملة والنظرة الدلالية لها ، أو الوقوف عند المستوى التركيبي وحجب البحث في المستوى الدلالي ، أو انعكاس المفهوم النظري أو النظري لقانون " الإعراب فرع المعنى " إنقلاباً تاماً بتأثير من تضيق عنق الثقافة العربية ردة فعل المفاهيم فكرية فانبجست كرش النحو تورماً لا سُمنة شأنه في ذلك شأن كثير من فروع المعرفة في الثقافة العربية . فلن أستاذن لتوضيح أيّ مما سلف . وسأنتقل للحديث عن تصور سريع للغة مع قواعدها .

تمثل أبواب النحو الهيكل المعنوي الذهني المجرد في عقل الإنسان ، وهذا يجعلنا نقرب كثيراً مما يذهب إليه تشومسكي العالم الأمريكي في فكرته عن : الكفاية Compentence^(١٨) ، وسنفرق عن طريقه في منهج التناول ، ويجعلنا أيضاً نرفض ما يذهب إليه روجر فارلر^(١٩) في رفض هذا المفهوم عند تشومسكي آخذاً بالمفهوم الحسي للقواعد النحوية ، فتبقى القواعد النحوية (فيما نرى) أو الأبواب النحوية هنا صامتة في مرحلة من مراحل التفكير الفردي لدى المبدع أو المتكلم ، وذلك قبل أن يخرجها مجسدة في محملات صرفية (مورفيمات وفونيمات) ، فيتم اتحاد بين الفونيم الحركي (دعند نسميه هنا كما هو في العربية ، الحركة الإعرابية) ، وهذه طاقة معرفية تقدمها اللغة لكل مبدع بما يكون على درجة من العلم بأسس نحو اللغة وقواعدها ، وقد تكون كامنة في الذهن من غير أن يدرك

هذا المبدع علمه بما ، فيكون التفاضل بين المبدعين : أولاً : بما يضعونه من أمثالات صرفية في هذه الأبواب ، وربطها بالمستوى المعجمي ، وهذا يحدد إطارها الدلالي الأول في الذهن ، ثم بمقدار الإنزياح الدلالي الأفقي لتلك الأمثالات الصرفية ، وهذا يحدد مقدار الوضوح أو الغموض في الفهم الكلي للمعنى الدلالي في وحدة التحليل اللغوي وهي الجملة ، ثم بالقدرة على الربط بين كل كلمة في الجملة بؤرتها وبؤرة الجملة الاسمية المبتدأ ، وبؤرة الجملة الفعلية الفعل ، مع ملاحظة فكرة التلازم اللغوي بين بعض المتلازمات اللغوية التي تقف فيها الكلمات المتعددة تركيباً في موقع الكلمة الواحدة دلالة ، ثم الربط بين الجمل المتعددة في النص بالجملة البؤرة فيه فيتحدد بذلك النسيج النصي في دوائر دلالية حول بؤرة ، فإذا رفضت بعض الجمل الارتباط بالجملة البؤرة فإن على المتلقي أو محلل النص أن يبحث إما عن انحراف دلالي ، أو عن خروج إلى جملة بؤرة جديدة ، وعليه أن يجتهد في الربط بينها هي وما يدور حولها من نسيج من جهة وبين غيرها من أنسجة النص حول بؤراته .

وثانياً : بقدرة المبدعين - غير المقصودة أو غير الواعية - على تحريك الأبواب النحوية مجسدة في الذهن ثم خارجة منه في المعاملات الصرفية ، وهنا أعود ثانية لأستاذنا فاستعير المصطلحات الأربعة التي أوردها عبدالقاهر الجرجاني فأحلتها من الوظائف في عملية البناء الذهني - ربما - ما لم يكن الجرجاني يرمي إليه أو يقصده ، ولكنه هو صاحب هذه الألفاظ التي كانت عنده كالمترادفات إن لم تكن حقاً مترادفات : البناء والتعليق والترتيب والتنظيم ، فتشير بالأول إلى بناء الفكرة ذهنياً ثم يتم تعلقها (وهنا يكون التعليق) في اتجاهين بالممثل

الصرفي بأبعاده المعجمية والاجتماعية والسياقية وحركته الإعرابية ... إلخ وتعلق هذه كلها بموقعها في البناء الذهني السابق ، فسيهاً الجملة بذلك وقد حققت ذهنياً ما يمكن أن نسميه " خط سلامة المبني " ، امتلاءً فيه الباب النحوي الذهني مثلاً : الفعل ، الفاعل ، المفعول به ، أو له ، أو فيه ... أو المبتدأ أو الخبر أو الحال أو ... إلخ بممثل صرفي ثم اقترن هذا الممثل الصرفي بالحركة الإعرابية المعطاة للباب النحوي استقراءً مما نطقت به العرب سليقة - كما ذكرنا في غير موضع - يحكم ذلك كله قياس لغوي على ما له نظير في كلامهم مما يُحتجُّ به .

ثم يتم الترتيب بين المعاني الصرفية (وهي الآن أي في وضعها هذا أبواب نحوية وقيم دلالية أو على الأقل هي قيم معجمية) ، أو يتم الترتيب بين الممثلات الصرفية في الذهن بحسب أهمية ما تعلقت به من أفكار يتم بناء عليها تحريك الباب النحوي الذي جاءت ثقله في الذهن ، يقول عبدالقاهر الجرجاني^(٢٠) : " اعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ولكن شيء يقع بسبب الأول ضرورة ، حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ... " .

ويقول في موضع آخر^(٢١) : " ... وذلك قولهم : إنه يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبنى بعضها على بعض كما يقولون يرتب القروع على الأصول ، ويتبع المعنى المعنى ، ويلحق النظر بالنظر " .

ولعل أوضح هذه النصوص وأكثرها دلالة على ما نذهب إليه ما جاء في قوله^(٢٢): "إنه لا يتصور أن نعرف للفظ موضعاً من غير أن نعرف معناه ، ولا أن نتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً ، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا ما تم لك ذلك أبعثها الألفاظ وقفوت بها آثارها ، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تتألف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها ترتب لك بحكم ألفا خدم للمعاني وتابعة لها ، ولاحقة لها ، وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النظم".

ثم يتم إخراج هذه المباني في نسق منظم يسمى النظم ، به تستطيع رؤية الفرق بين : ذكرى منزل حبيب قفا من لبيكي
و. قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل.....

وبحسب القدرة الفردية عند المبدع في استخدام العلاقات بين هذه المراحل الأربع بغير توتر - كما يرى دي سوسير - فإنه يستطيع أن يكون لنفسه أسلوباً يُعرف به من ناحية ، ويمكن أيضاً من مخاطبة روح اللغة في أدبها ، والالتقاء بهذا الأدب مع الروح الجماعية لأدب جماعة أدبية ، بقطع النظر عن سعة دائرة هذه الجماعة ، ويستطيع كذلك إثارة عمق المعنى وتشعبه في مخزون السامع أو المتلقي، وذلك بإعادته إلى عمق إحساسه بتاريخ الفكرة وتشعب معاني الألفاظ المعجمية منها والدوائر الدلالية الأخرى التي خرجت إليها هذه المباني في مسيرتها الدلالية ، وبمجموع هذه الدوائر يتكون سطوع الإحساس بقيمة الدال اللغوي على المدلول الذهني وارتباطه بدوائره

الحضارية ، فيتحقق بذلك النجاح وخروج المبدع إلى أبعاد معينة في أدب مجتمعه، أو يبقى حبيساً في دائرة ذاته ، فيقدم النحو لمستعمل اللغة - الأديب بخاصة - صلابة الأطر اللغوية، في حين يقدم مستعمل اللغة بالنحو خصائصها والإحساس بجمال هذه الخصائص ، يضاف إلى ذلك في الشعر عناصر جمالية تزيد الفن القولي جمالاً ؛ كجمال تناسق الألوان في الرسم أو كلمة أخيرة من فنان نحّات لما تم تحته ، ومن تلك : الإنسجام الصوتي في المباني الصرفية وفي الجمل ، والإيقاعية ، والإختيارات الصرفية ، والحركة الداخلية في النص ، والتناسق بين الكم المقطعي لمقاطع النص ، والنبر والتنغيم ، وكيفية الربط بين جمل النص، تارة برابط واحد الوجود أو جائزه ، وإجادة استعمال الوظيفة الرمزية للفظ ، فهذا يتحقق الكشف عن جمال خصائص اللغة في استعمالها ، أو كما يقول فاليري^(٢٣) : " ليس الأدب إلا توسعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالاً لها ، ولا يمكن أن يكون غير ذلك " . وبذا يعيش النحوي مع القواعد الذهنية المجردة ، يستوعبها ويحاول تجسيدها بأمثلة يضربها من زيد وعمرو ، ويعيش الأديب المبدع في انطلاق استعمال هذه القوالب الذهنية ، ثم يأتي دور الغلل البارع في تحليل النص ليكشف عن جمال الخصائص ، أو عن خصائص الجمال في استعمال جملة دون جملة ، أو في استعمال جملة في موقع مفرد ، أو في استعمال شبه جملة في موقعها ، أو في تقديم موقع على موقع ، أو في زيادة كلمة أو في حذف أخرى ، أو في تغير فونيم الحركة ، أو في تنغيم الجملة أو جزء منها ... إلخ ، وكلُّ بند من هذه تحكمه قوانين الاستعمال اللغوي ، أو قوانين التنظيم النحوي ، فيتحقق عنده - أي عند محلل النص - الإلتقاء بين قيود النحوي ، أو النحوي

المقيّد في منهجه ، والأديب المنطلق في استعماله ، ينصرف اغلغل من بيان خصائص الجمال الصوتي والصرفي - وأقصد بالصوتي ما يتم بحثه في اللسانيات الحديثة تحت مصطلحي Phonetics و phonology - وخصائص الجمال التركيبي ثم الارتباط الألفي والعمودي لدلالة الألفاظ في حدود المبنى الجملي للجملة البؤرة في النص، كما ذكرت سابقاً ، ثم يخرج عن حدودها ليربط بها غيرها من وحدات بناء النص ربطاً دلالياً ، كأن تؤدي جملة دور التفسير أو توضيح العموض ، أو تؤدي دور التفصيل شجمل أو تقييد المطلق أو الخروج بالمعنى المقيّد إلى رحابة الإتساع ، أو بإسناد الفعل للمجهول بعد المعلوم ، أو بعكس ذلك ، أو بمحاولة إعطاء قناعة بفكرة ما بتكرارها بمحمل ترتبط بالجملة البؤرة وتلتقي معها، أو باستعمال حمل غايتها تغذية الحوار في النص ، أو بمحمل قدف صرف الذهن عن الغرض للتنويه أو للتعظيم أو للتقليل من الشأن ، أو غير ذلك وهو كثير يعرفه اغلغل المبدع وهو في حوار مع النص يجمع في ذهنه عدداً هائلاً من الدوائر ، أو العوامل ، كما يسميها العالم اللغوي المبدع رومان ياكسون في حديثه عن العوامل الستة في تحليل النص^(٢٤) وهي المرسل والمتلقي والسياق وقناة الإتصال والشفرة والرسالة .

يخرج بذلك الباحث من دائرة النحو التعليمي الضيق ، وأرجو ألا يفهم أنني أطالب بإلغائه ، فهو جهد جبار رائع رائد ، ولكنه قد حُصر أو حصره أهله في تلك الدائرة التعليمية الضيقة التي تنحصر في الحركة الإعرابية وكيفية استعمالها وتسويغ وجودها بكيفية أو أخرى ، حتى أصبح الفتن في ذلك غاية يذهب إليها كثير من المتخصصين ، في حين كانت تلك - وهذا ما يجب أن تكون عليه -

عند سلفنا الصالح من المفسرين بخاصة وسيلة تساعدهم في النظر في ما يمكن أن نسميه "خطُ سلامة المعنى"، وهذا غاية النهاية في هذه المرحلة من النحو بمفهومه التعليمي، وإن كان هذا حقاً ما نصبو إليه في هذه المرحلة، فإن القراءة الجديدة للنحو متسير في خطين في ما نرى، يتم في الخط الأول إسقاط عدد كبير من جزئيات القواعد في الأبواب النحوية، والإكتفاء بقواعد إقامة الحركة في الجملة ليحذو من أراد التحدث بالعربية حذر العرب في كلامهم، ويتم فيه أيضاً التخلص من الخلافات التي لا مسوغ لها، كأن يقال الأصل في كذا هو كذا ولكنه يرد بكثرة خلافاً لذلك، كما في الأصل في الحال الاشتقاق ولكنه يرد جامداً بكثرة، والأصل في الحال أن يكون نكرة ولكنه يرد معرفة بكثرة، والأصل في صاحب الحال أن يكون معرفة ولكنه يرد نكرة كثيراً... وإن نظرة في باب الاستثناء لتكشف لك عن عدد من الجزئيات التي أنقل النحو بها حتى عسر أمره على الباحث فضلاً عن الطالب.

أما في الخط الثاني فيفترض أن يتم فيه تصنيف النحو في أبواب تحقق المعنى، فيتم بذلك الربط بين التركيب ودلالته، فينصرف الطالب والباحث إلى معنى التركيب بعد أن اطمأن لسلامة مبناه، بدلاً من انصرافه إلى الحركة الدائرية في دائرة تفسير سبب وجود حركة دون غيرها، ثم يتم فيه النظر إلى استخدام الجملة مرتبطة بغيرها، وبذا نحقق ما دعا إليه الجرجاني في توسيع دائرة النحو عندما نظر إلى النحو بأنه النظم في قوله: "ما النظم إلا أن تضع كلماتك الموضع الذي يرضيه علم النحو"، وكذلك عندما بين أننا بالنحو نميز الفرق بين التراكيب:

إن تخرج أخرج

إن خرجت خرجت

إن تخرج خرجت

إن خرجت أخرج

إن خرجت فأنا خارج

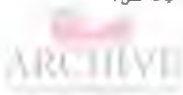
فأي نحو تعليمي يعطيك الفرق بين هذه التراكيب ، ومثلها في أبواب النحو كثير كثير .

لعل في ما أقول دعوة لإعادة النظر في كثير من قواعد النحو وإعادة ترتيب أبوابه لتكون بحسب المعنى ، وليس فقط بحسب التماثل في الحركة الإعرابية ، فيكون هناك باب للتوكيد وباب للنفي وغيره للإسغهام ، وباب للدعاء ، وباب للدعاء وباب ... إلخ بحيث يشمل الباب كل ما يؤدي معاه أو يمكن أن يتدرج تحته ، فتكون الحركة الإعرابية - وهي ركن رئيس في إقامة الجملة ، بل هي المسؤولة عن خط سلامة مبنى الجملة - تكون وسيلة وليس بغاية ، فيتم بذلك ضم الجهود البلاغية إلى معطيات النحو التعليمي إلى جهود اللغويين في إظهار المعنى .

ونضرب لذلك مثلاً من باب التوكيد ، فالمعلوم في النحو أن التوكيد ضربان : لفظي ومعنوي ، وكلاهما يقومان على التماثل في الحركة الإعرابية ، ومن هنا أدرك باهما في التوابع ، فاللفظة المكررة تؤكد سابقتها وتأخذ حركتها الإعرابية ، وكذلك القول في ألفاظ التوكيد المعنوي ، فيخرج من التوكيد بناءً على ذلك التوكيد

بالمصدر - ويكفي أن نقرأ شيئاً مما قاله سيويه في كتابه عن معنى التوكيد بالمصدر لنرى شدة التصاقه به وانتمائه له - ويخرج كذلك التوكيد بالقسم والتوكيد بالضمير العائد والتوكيد بالإشغال والتوكيد بما يسمى بالمدح والذم ، والتوكيد بضمير الفصل ... وغيرها كثير .

إذا استطلعنا فعل ذلك فأنا أميل إلى الثقة - بإذن الله - أن الطالب سيري الحركة الإعرابية وسيلة يقيمها ثم ينطلق للبحث عن معنى ارتباط الكلمة بأختها في التركيب الجملي ، ثم عن معنى ارتباط الجملة بأختها في حياكة النص .



الهوامش

١) الإيضاح في علل النحو - الزجاني ، ص ٦٥ - ٦٦ .

٢) السابق ص ٦٦ .

٣) الإفراج - السيوطي ص ٥٢ .

٤) الجرجاني المقصد ٦٨/١ - ٦٩ .

٥) سيويه ، الكتاب ١٢/١ .

٦) الزجاني ، الإيضاح ص ١٠٠ - ١٠١ .

٧) سيويه الكتاب ١٢/١ .

٨) السابق

٩) السيوطي الجمع ٣٥٥/٤

١٠) السابق

١١) السابق

١٢) الفروي ، الأزهية ، ص ١٥٣ .

١٣) ابن هشام ، مفتي القليب ٨٠

١٤) سيويه ، الكتاب ٧٨/٢

١٥) السابق ١٢٦/٢

١٦) السابق ٢٣/١ ، ٨٠/١ - ٨١ ، ١٢٧/٢ .

١٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ١٦١ - ١٦٢

١٨) N. Chomsky, Aspec of the Theory of Syntax, p. النظر

19) Roger Fawler, An introduction to transformational syntax, London 1981, Chapter I, p.

٢٠) الجرجاني ، دلائل الإعجاز - ص ٤٣

٢١) السابق ص ٤٣

٢٢) السابق ص ٤٤ .

٢٣) اللغة والخطاب الأدبي ، ترجمة سعيد الطائي ، ص ٤١ ~ ٥٢

٢٤) السابق ص ٥٦ - ٦١

ARCHIVE

قائمة المراجع

- الجرجاني ، عبدالقاهر ، دلائل الإعجاز ، طبعة محمد رشيد رضا
- الجرجاني عبدالقاهر المقتصد في شرح الإيهام ، تحقيق د. كاظم بحس المرعش ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢ م .
- ابن جني . الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار المدى للطباعة ، بيروت
- الزجاجي ، أبو القاسم عبدالرحمن ابن اسحق : الإيهام في علل النحو ، ت. هازن المبارك ، السكاكي ، أبو يعقوب يوسف : مفتاح العلوم ، طبعة نعيم زورور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط ٢١٩٨٧ م .
- سيويه ، أبو بشر بن قيس : الكتاب ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخالجي ، القاهرة .
- السيوطي ، جلال الدين الاقتراح في علم أصول النحو ، تقديم وحيط د. أحمد الحمصني ود محمد قاسم جروس برس
- السيوطي ، فتح المومع ، تحقيق د. عبدالعال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية ، الكويت
- صايغ ، خليل أحمد أسلوب التوكيد القوي ، دار الفكر للنشر والتوزيع - عمان - الأردن .
- الغامبي ، سعيد (ترجمة) اللغة والخطاب الأدبي ، مجموعة مقالات مترجمة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣
- المروني ، علي بن محمد : الأزهية في علم الحروف ، ت. عبدالمعين المنوشي ، دمشق ، مجمع اللغة العربية ١٩٧١ م .
- ابن هشام الأنصاري . مفتي اللب ، ت. هازن المبارك ومحمد حمد الله ، دار الفكر
- N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Mass, MIT Press 1956.
- R. Fowler, *An introduction to transformational syntax*, London, 1981.
- Roman Jackson, *Six Lectures on Sound Meaning*, MIT Press.



النص الجاهلي بين تلقين :

قديم وحديث

- لامية العرب نموذجاً -

ARCHIVE

عادل الفريجات

(١)

لا مناص من الاعتراف ، بداية ، بأن النقد الأدبي قد ازدهر ازدهاراً عظيماً في القرنين الأخيرين ، فتعددت طرق تناوله للآثار الفنية ، وكثرت مناهجه ، وظهرت فيه فلسفات ومذاهب ، وإجراءات ، ومصطلحات ، لسنا بصدد الخوص في تفاصيلها أو إنجازاتها أو المآخذ عليها ، وإن كانت الإشارة ممكنة هنا إلى جهود النقاد المحدثين في تناول الشعر الجاهلي ، أمثال طه حسين ، ومحمّد النويهى ، ومصطفى ناصف ، وكمال أبو ديب ، ويوسف اليوسف ، وأحمد كمال زكي ، وإبراهيم عبدالرحمن ، ونصرت عبدالرحمن ، وعلي البطل ووهب رومية ، وعبدالقادر الرباعي ، وموسى ربابعة ، وآخرين كثيرين ، الأمر الذي يؤكد أن ما قاله الفيلسوف الأمريكي (ريتشارد رورتي) من أن القرن العشرين هو قرن النقد الأدبي - (آفاق العصر - جابر عصفور ص ٣٠٦) - ينطبق أيضاً على النقد العربي في هذا القرن عامة، وعلى نقد الشعر الجاهلي خاصة.

وعلى الرغم من قصور الأسلاف في تناولهم للنصوص الجاهلية ، شرحاً وتفسيراً ، ومن فهمهم لها على أنها ميدان للإستشهاد اللغوي والنحوي والبلاغي والقرآني ، وليست آثراً

فتية تخبر عن صاحبها وعن العالم ، من خلال بنية لغوية جمالية دالة ، على الرغم من هذه السمة الواسعة ، وَجَدْنَا بعض الشراح القدامى قد فهموا من بعض الشعر على أنه حَمَالُ أَوْجُهُ ، وراحوا ينظرون إلى بعض التشبيهات الشعرية من زوايا مختلفة . ومن هؤلاء مثلاً المرزوقي (٤٧١هـ) ، والزوزني (٤٨٦هـ) ، والتبريزي (٥٠٢هـ) . فالمرزوقي ، مثلاً كان يرى وجوهاً عدّة لبعض أبيات (حماسة أبي تمام) التي شرحها ، ومن ذلك قوله في بيتي تأبط شرّاً :

أقولُ لِلنَّحَانِ وَلَقَدْ صَفَرْتُ لَمْ وطاي ، ويومي شَيْئُ الْحَجَرِ نَفُورُ
لَهَا حَقٌّ : إِنَّمَا إِسَارٌ وَمُنَّةٌ وإما دَمٌ ، وَالْقَتْلُ بِالْحَرِّ أَجْدَرُ

(.. قوله : قد صفرت وطاي ، يحتمل وجوهاً ، يجوز أن يكون المعنى خلا قلبي من ودهم . وبعضهم يستضعف هذا القول .. ويمكن أن يقال في ذلك : إما أراد وطاب ودّي ، وهذا كما قال بشر :

وإذ صفرت عيابُ السود منكُم ولم يسكُ نيتا لها ذمامُ

ويجوز أن يكون أشار بالوطاب إلى الجسم ، أي كاد تفارقه الروح ، وهذا كما يقال : الإنسان زقٌ منفوخ . ويجوز أن تكون هذه الإشارة إلى ظروف العسل التي اشتارها ، لأنه لما تيقن قصدهم لقتله وتركهم لمسامحته ، صبّ العسل على الجبل من الجانب الآخر ، وركب مُتَزَلِّقاً عليه ، حتى لحق بالسهل ..) - (شرح الحماسة للمرزوقي ٧٧/١) .

وكذلك فعل الزوزني في شرحه لبيت امرئ القيس :

وبضةٍ عذيرٍ لا يُسْرَمُ عيَازُها تمتعتُ من لَهْوِها غيرُ مُعْجَلِ

فقال : (والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة وجوه : أحدها بالصحة والسلامة من الطمث ... والثاني في الصيانة والستر ، لأن الطائر يصون بيضه ويحتضنه ، والثالث : في صفاء اللون ونقاؤه ، لأن البيض يكون صافي اللون نقيّه إذا كان تحت الطائر ، وربما شُبّهت النساء ببيض النعام ، وأريد أنهن بيض تشوب ألوانهن صفرة يسيرة ، وكذلك لون بيض النعام ..) (شرح المعقّلات السبع ، للزوزني ٩٣).

وفسر التبريزي عجز بيت الشنفرى الذي وصّف بأنه أغزل بيت قائته العرب :

فدَلَّتْ وَجَلَّتْ وَاسْكُرَتْ وَاكْبَلَتْ فَلَوْ جَنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الْخُسْنِ جَنَّ

بقوله : (ولو سُورَ إنسان عن العيون صيانة له عن الابتذال، لفعل هذه ، ويجوز أن يريد لو جَنَّ إنسان تفكراً فيما تفرّد به من الجمال ، لكانت هي . وقيل : بل معناه : لو أخرج من البشر إنسان ، ولُسِبَ إلى الجنِّ ، لِمَا مُنِحَ من الحسن ، لكانت هذه ، وهذا مبني على ما يقوله العامة من حسن الفيلان ، ويتحدّثون به) - (شرح اختيارات المفضل ، للتبريزي ٥٢٠/١).

وكذلك فسّر بعض الشراح القدامى تشبيه المرأة بالغزالة ، بأنه ينطوي على ثلاثة صفات هي : العيون الناعسة ، وهذه سمة عيون الغزلان ، والخصر الضامر ، وهذه من مزايا الأطباء ، ورشاقة القوام ، وهذه أيضاً من خصائص الآرام .

وقد وقفنا عند هذه التفسير لأنها قلبت الصورة على

وجوهها المختلفة، وقدمت للقارئ معاني عديدة للتشبيه الواحد، فهي ، من هذه الزاوية ، تُعدُّ من أفضل شروح الشعر القديم .

وإذا ما انتقلنا إلى نموذج من نماذج شروح (لامية العرب للشنفرى) ، وليكن هذا النموذج شرح الزمخشري (٥٣٨هـ) لها، المعروف بـ (أعجب العجب في شرح لامية العرب) ، وجدنا صاحب هذا الشرح ، وهو لغوي ومُفسِّر وموسوعي المعرفة ، يَحصر همه في تفسير بعض الكلمات وفي إعرابها ، ويخوض في قضايا النحو البعيدة عن الموضوع بُعْداً تاماً - (انظر أعجب العجب ٤٩ - ٤٦) .

ورغم رِبْطِ الزمخشري معاني أشعار الشنفرى ، أو بعضها ، بمعاني بعض أشعار سابقيه ، أو معاصريه ، فإنه يصمُّ أذنيه عن نداءات الفن في النص ويغمض عينه عن الصلات الشفافة ما بين أبيات القصيدة ، فلا يربط ما بين خيوط نسجها ، بوصفها كلاً متكاملاً ، ولا يهتم برؤية الشاعر بوصفه شاعراً صعلوكاً أخرق الظلم روحه ، لا لئلا يفتنه بدهاءه، بل لأمر لا دخل له فيه وهو سواد بشرته... ولناخذ مثلاً على ذلك تعليق الزمخشري على البيت الأول من (اللامية) . وهو :

أقيموا بني أمي صدورَ مطّكم فأني إلى قومٍ سواكم لا أقبلُ

فالزمخشري يقول : (أصل : أقيموا) : قوموا ، وماضيه (أقام) ، وعينه واو ، لقولك فيه أقوم ، فاستثقلت الكسرة على الواو، فنقلت إلى القاف ، ثم قلبت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها ، وهو فعل أمر مبني في الأصل على السكون ، وما يُتَنى منه على حركة، فلعلّه أوجبت بناءه عليها . وذهب قوم إلى أنه يعرب بالجزم ،

واتفقوا على أن فعل الأمر الغالب ، نحو (ليقم) و(ليذهب) ، مجزوم باللام الداخلة عليه . فهو معرب اتفاقاً . ودليل البناء أن الأصل في الأفعال البناء ، فهي محكوم عليها به ، إلا أن يقوم دليل على إعراب شيء منها ، فيكون إخراجاً لها عن أصلها ، ولم يُعَرَّب سوى المضارع لشبهه بالاسم . وهو ما كان في أوله إحدى الزوائد الأربع ، فيحكم عليه بالإعراب مادام وصف المضارعة فيه باقياً ، وذلك إذا كانت زائدة من الزوائد الأربع موجودة في أوله ، فمق زايسته زال شبهه بالاسم ، فيعود إلى أصله) - (أعجب العجب ص ١١) . وعندما يصل الزمخشري إلى كلمة (بني) في البيت ، يشرع في إعرابها ، فهي منادى لفعل أو أداة نداء محذوفة . والداعسي إلى حذفه ، أو حذفها ، إرادة الاختصار . ومعني فيقول إن (أَمِيل) بمعنى (مائل) ... وهكذا فتحن إزاء درس نحوي ، لا تحليل دلالي أو جمالي ، أو نقدي .

ولو التقلنا إلى شرح آخر للبيت نفسه ، وليكن شرح العكبري (٦١٦هـ) ، لوجدناه يوجز قليلاً ، فيقول : (الكلام في هذا البيت على ثلاثة أشياء : على (الفاء) وعلى (سوى) وعلى (أَمِيل) فأما الفاء فإن فيها تنبيهاً على أن ما قبلها علة لما بعدها ، ولذلك وقعت في جواب الشرط . وقد تدل على ربط الشيء بما قبله . والمعنى أن غفلتكم وإهمالكم توجب مفارقتكم . وأما (سوى) فهي ها هنا صفة لـ (قوم) في موضع جر أكثر ما تقع ظرفاً ... وأما (أَمِيل) فهو (أَفْعَل) بمعنى (فاعل) ، كما جاء (أَكْثَر) بمعنى كثير ، و(أوحد) بمعنى (واحد) ، وليس المراد أي أكثر ميلاً . وأما (إلى) فتعلق بـ (أَمِيل) لما فيها من معنى الفعل ، ولا تمنع من ذلك لام التوكيد ، لأنها مؤكدة لمعنى الفعل . وقد قال الله تعالى : ﴿ وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ النَّاسِ

بلقاء ربهم لكافرون ٤) - (شرح لامية العرب، للعكبري - في مجلة
الجمع العلمي العراقي مج ٣٣ ج ١ ص ٢١٧).

وإذا وقفنا عند شرح ثالث للامية ، وليكن شرح ابن زاكور
(١٢٠ هـ)، أَلْفَنَاهُ يَقُولُ فِي تَعْلِيْقِهِ عَلَى الْبَيْتِ الْأَوَّلِ : (المطبي :
كالمطايا ، جمع مطية . وهي الذّابة التي تَمْطُو فِي سِيرِهَا ، أي تَجِدُّ
وتسرع ، وإقامة صدور المطي : إعمالها في السير ، والتوجه بها إلى
وجهة ، وقد يقصد به الجدة في الأمر ، والانتباه من الغفلة ، فيكون
تمثيلاً على سبيل الاستعارة . وهذا هو المراد هنا كما قيل ، وهو
الظاهر . وأصله في الراكب ينال على راحلته ، فتعريف به عن
القصْد، فيقال له : أَيْمُ صَدْرٍ مَطِيَّتِكَ ، أي انتبه من نومك . والميل إلى
الشيء الانحراف إليه بالقلب . والأميل : الأشد ميلاً (وهنا مخالفة لما
ذهب إليه الزمخشري والعكبري) . وبنو أمه : هم فهم وعدوان .
والقوم سواهم : رهطه من الأزْد . وكان نازلاً في بني أمه .

والمعنى : جئوا يا بني أُمِّي فِي أَمْرِكُمْ ، فإنكم غارون ،
وانتهوا فإنكم نائمون عن شأني الذي هو غير شأنكم ...) - (شرح
ابن زاكور ص ٣ - ٤).

وهذا الشارح ، رغم أنه فصل أكثر من الزمخشري ، إذ اهتم
بالمعنى العام للبيت ، فإنه قصد إلى ربط البيت بغيره من أبيات النص ،
ولم يَر إلى علاقته الأخرى مع أبيات القصيدة الأخرى ، في حين
يلاحظ أن بعض الشروح القديمة يعقد مقارنات ما بين أبيات اللامية ،
وأبيات غيرها لشعراء جاهليين ، ففي الشرح المعزوّ إلى (المبرد)،
غلطاً ، قال الشارح في بيت الشنفرى في الذّئاب :

مَهْرَةً فَوْهَ كَانَ شِدْقَهَا شِقَوقَ الْعَصِي كَالْحَاتٍ وَنُسْلُ :

المَهْرَةُ : المشقوقة القم شِقًا واسعاً . والفَوْهَ جَمْعُ أَفْوَهِ ...
وَالنُّسْلُ : الكربة المنظر ، يقال للرجل شجاع باسل من الكراهية عند القتال ، وهذا البيت أخذه من علقمة بن عبدة في وَصَف ظليم :

فَوْهَ كَشَقِ الْعَصَا لِأَيَّائِيَّةِ أَتَكَ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مُضَلُومُ

ولسنا ندري بدقة مَنْ سَبَقَ مَنْ : الشنفرى أم علقمة ، ولعلَّ الشنفرى أقدم من علقمة ، زمنياً . ومع هذا ، فالهم أن النص هنا رُبَطَ بغيره من النصوص ، فَقَدْ سَهَّمَتْ في ترميخ تشبيه الأفواه بشقوق العصي في الشعر القديم وهذا ملمح جديد من ملامح الشروح القديمة للشعر الجاهلي . وهو ملمح عَوَّلَ عليه كثيراً ابن الأثير (٣٢٨هـ) في شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليات ، كما عَوَّلَ عليه المرزوقي والتبريزي وغيرهما من الشراح القدامى .

وعلى الرغم من أن شروح (لامية العرب) قد أُرْبِتْ على عشرين شرحاً ، بدءاً من الشرح المنسوب إلى المبرد (٢٨٦هـ) غلطاً ، وانتهاء بشرح الشنقيطي (١٣٢٠هـ) ، مروراً بشروح ثعلب ، وابن دريد ، والتبريزي ، والعكبري ، والنقجواني ، والفيومي... فَإِنَّ هذه الشروح لم تتجاوز البيت الواحد الذي تقف عنده ، إلى النص بوصفه كياناً قائماً برأسه ، له وَحْدَتُهُ ، وإيقاعه الفني ، وصلاته الخفية التي تربط أوله بآخره ، ويترك بعضه ببعض على نحو يجعله نسيجاً سَجَادِيّاً جميلاً ، تُصَاغُ جمالياته بحذق ومهارة ، في الوقت الذي يعبّر فيه الشاعر عن همومه وهواجسه التي هي هموم

شريحة من شرائح مجتمع عصره وهواجسها ، وأعني بهذه الشريحة جماعة الصعاليك .

ولا يقتصر الحكم السابق على شروح اللامية ، بل ينطبق على مجمل شروح الشعر الجاهلي ، وها هو ذا الدكتور (أحمد جمال العمري) يقول في هذا المعنى : (تري أن شراح الشعر القدماء داروا حول محور لم يحدوا عنه ، ولم يتخطوه إلى آخر ... لقد فهموا أن الشرح ما هو إلا تلخيص موجز للمعنى . وفهموا أيضاً من تتبّع عناصر الشرح أنه يتحتم عليهم تفسير كل ما في النص من لغة أو نحو أو أخبار أو بلاغة ، لذلك جاءت شروحهم في معظمها ، وقد غلب عليها لون أو أكثر من هذه الألوان ، وما كان ذلك إلا لأنهم كانوا في مجموعهم لحاة ولهويين وإخباريين ومفسرين للقرآن . وكان الشعر في معارضهم وحلقاتهم قرباناً للتوسّل به إلى دراسة علم من هذه العلوم . كالتحو واللفّة ، وكان هذان العلمان يدرسان لأجل القرآن الكريم والحديث الشريف ، لأنهما - كما ذكر التبريزي - قُطبا كلّ علم . وأصلاً كلّ فهم) - (انظر شروح الشعر الجاهلي ، للعمري ، ج ١ ص ٣٧٢) .

وفي حديثنا التالي لن نخرج من عصرنا هذا ، لنلتزم بمناهج تلقّي النصوص عند القدماء لأننا ، لو فعلنا ، لما أضفنا شيئاً جديداً ، ولكننا كمن يصعّر عيون من ماتوا ، ولم يصح لهم أن يطلعوا على ما جدّ في القرنين الأخيرين من نظريات في النقد الأدبي ، ومن منطلقات وإجراءات ومصطلحات وطرق تناول للآثار الفنية ، فماذا عن (اللامية) بوصفها أثراً فنياً متكاملأ ؟

(٢)

إنّ (لامية العرب) التي تناولها هنا قصيدة جاهلية طويلة يبلغ عدد أبياتها (٦٩) بيتاً ، حسب روايتها في ديوان الشاعر الذي أخرجه (إميل بديع يعقوب) بيروت عام ١٩٩١ . وهو المصدر الذي اعتمدناه في رواية اللامية وترتيب أبياتها . وهذه القصيدة الطويلة تنافس المُعلّقات جودةً ، ومكانةً شعريةً ، وروعةً وصفاً ، ودقّةً تصوير ، وجمال إيقاع . وقد عُني بها قداماؤنا وأعجبوا بها وبالرسالة الخلقية التي حَمَلَتْهَا . فرُوي عن (عمر بن الخطاب) أنّه قال : (علّموا أولادكم لامية العرب ، فإنّها تعلّمهم مكارم الأخلاق) - (الغيث المُتَسَجِم في شرح لامية العجم ٢٧/١) ، وقال فيها (أبو علي القالي) إنّها : (من المقدمات في الحُسن والفصاحة والطُول - (أمالي القالي ١٥٥/١) .

وكذلك وقف عندها دارسون أجانب وعرب فوصّفوها (رد هاوس) الإنكليزي بأنّها أتمُّ دراما يستطيع تذكّرها (المقتطف ١٨٧/٦) ، وقال عنها (ف. كرنكو) : هي من أجمل حُجج الشعر العربي . وكتب دراسات حولها كل من (سلفستر دي ساسي) و(نولدكه) و(جورج يعقوب) و(جاير) - (تاريخ الأدب العربي ، لبروكلمان ط ٣ ، ١٠٧/١) . ولم تكن دراسات هؤلاء ، على الأرجح ، و(أقول على الأرجح لأنّي لم أطلع عليها جميعاً) ، دراسات نقدية فنية ، كما هي الدراسات النقدية لها عند المحدثين العرب ، فالدارسون العرب المعاصرون أعجبوا بها أيضاً إعجاباً شديداً وأطروا قائلها (الشنفري) ، وجعلوه في مصافّ الشعراء الكبار ،

فوصفها (يوسف خليف) بأنها (دنيا الصعاليك) - الشعراء الصعاليك (١٨١)، كما درس هذا النص كل من الأستاذة (يوسف اليوسف) في كتابه (مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق ١٩٧٥ ص ٢٠٩ - ٢٩٣) و(محمود حسن أبو ناجي) في كتابه (الشنفرى - شاعر الصحراء الأبي، بيروت ١٩٨٤ ص ١١٦ - ١٤٨) و(محمي الدين صبحي) في كتابه (دراسات رؤوية، دمشق ١٩٨٧، ص ٩٦٢ - ١٩٤) و(أدونيس) في كتابه (كلام البدايات، بيروت ١٩٨٩، ص ٨٧ - ٩٦) وآلم بها (وهب رومية) في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت ١٩٩٦، ص ٢٥٨ - ٢٦٧).

وعلى الرغم من الجهود المبذولة في كل هذه الدراسات، ومن توفيق بعض هؤلاء الدارسين توفيقاً جيداً في النظر إلى النص، وفي تَبَشُّر بعض أعماقه، وكشف شيء من ثرائه، فإننا نرى أن باب القول لم يغلُق، بل بقي مفتوحاً، فقد ترك الأولُ للآخر شيئاً يقولُه، وليس العكس ...

ففي هذه القصيدة الغنية ظواهر وبواطن لم تكشف الكشف كله، وهي ترشح طرق تناول جديدة لم يسبق إليها، ونحن لن نثقل على القارئ، فنعيد عليه ما قد قيل، بل نروم أن نضيف جديداً، بالمعنى النسبي مُقْتَمِدِينَ على النص ذاته، غير منكرين بأننا قد نلتقي، هنا أو هناك، مع نقاد سالفين في بعض آرائهم، فنشير إلى ذلك في حينه، غير متكررين خصيصة من خصائص العلم الحقيقي، وأعني بها التراكمية.

وإنّا نرى ، منذ البداية ، أنّ لامية العرب) نصّ منسوج بعناية وتدبّر ، أو هكذا يبدو لنا ، فالشاعر في الوقت الذي جعل فيه اللغة تبتدئ في أقوى وظائفها التعبيرية ، كان يضع من خلالها بنية لغوية جمالية مخصصة ودألة ، تكتنز أنعاماً وإيقاعات كثيرة . إنّ بنية النص وإيقاعه الداخلي والخارجي ، هما الظاهرتان اللتان سنوليها جهدنا على أنّ نفهم النصّ كلّاً مترابطاً ، والإيقاع مفهوماً شاملاً ، فالإيقاع المراد هنا ، بمفهومه الأشمل ، هو الفن كلّ - كما يقول (أ. م. اليريس) ، أو هو كما يقول الناقد (أي . إيه . ريتشاردز) المعنى الواسع للصورة ، أو الشكل المتكرّر . وهذا التكرار لا يعني التشابه التام ، بل قد يعني التناظر والتقابل ، أو حتى الاختلاف والتناقض ، فمسألة التكرار في الشعر والفنون عامة جزء من إيقاعها الفني (تكرار الخطوط في فن الرسم أو العمارة ، وتكرار اللازمة أو الجملة الشعرية ، في القصيدة وتكرار الأحداث أو المشاهد أو الحوارات في الرواية ، كلّها تشكل جزءاً من إيقاعها الفنية والجمالية ، ونقصد بالتكرار هنا التكرار الموظف الضروري للنص الذي يشكل إيقاعاً منسجماً ومتسقاً في هذا العمل الفني أو ذاك) - (انظر مقال د. أحمد الزعبي : نظرية الإيقاع الروائي ، في مجلة الناقد ، بيروت ، العدد ٢٠ ص ٣٣) .

والواضح أنّ ظاهرة الإيقاع في لامية العرب لم ينتبه إليها النقاد القدامى . وغابت عن نقاد اللامية المعاصرين ، وسوف نرى أنّ هذه القصيدة تقدم بنية فنية إيقاعية مقننة ومتماسكة يتجسد فيها إبداع هذا الشاعر الصعلوك ، الذي عدّ من أغربة العرب ، وتجلّى فيها رؤيته للحياة والناس واجتمع من حوله .

يقول الشنفرى في بيته الأول مُخَالَفاً تَقْلِيداً شِعْرياً قَدِيماً تَمَسَّل
بتصريح مطلع القصيدة :

أَبْهَسُوا بَنِي أُمَيٍّ صُنُوزَ مَطْيَكُم لَأَنسَى إِلَى قُيُومِ مَوَاسِمٍ لَأَمَّيْلُ

فالشاعر في بيته الأول ، شكلاً ومضموناً ، يؤسس
اختلافاً ، فهو على الصعيد الدلالي ، يشكو من تأزم العلاقة ما بينه
وبين قومه ، وهو تأزم يتمثل بالنفور والرفض ، إله نافر لهم رافض
لموقفهم ، ومُعَبَّرٌ عن رغبته في البعد والارتحال ، لكن لا يبقى وحيداً
فريداً منعزلاً العزلاً مَرَضِيّاً بل لينضم إلى جماعة أخرى ، أكثر أمناً
وأطيب ولاء . إن حسن الانتماء هنا جعل الشعر يستبدل جماعة
بجماعة ، فهو يستبدل ، بأهله ، حيوانات الصحراء ، وهذه الحيوانات
هي : الذئب والتمن والضبع .

وَلِي دَوْلَتُكُمْ أَهْلُونَ . سَيِّدَ عَمَلَسَ وَأَرْقَطُ دَهْلُولٌ وَعَرَفَاءُ جَرْهَانُ

ولما ارتأينا أن ننظر إلى النص بشمولية وعمق ، وبوصفه ألراً
متكاملاً ، فإننا نضيف إلى حيوانات البيت السابق نوعاً آخر ، هو
الأراوي (التيوس البرية) ، التي إذا تأملنا البيت الأخير في القصيدة
وجدناها تركد حول الشاعر ، يقول الشنفرى :

لَرَوْدُ الْأَرَاوِي الصَّخْمُ حَوْلِي كَالْهَيَا عَدَارَى عَلَيْهِنَ الْمَلَأُ الْمَذْبَلُ
وَيَرْكُزْنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَالْهَيَا مِنْ الْقُصَمِ أَدْقَى يَتَّقِي الْكَبْخَ أَغْضَلُ

والملمح الجدير بالانتباه هنا هو علاقة التناظر ما بين المطلع
والمقطع ، أو البداية والنهاية ، فبينهما صلة ولقي توحى بأن الشاعر لم
يكن يعبت عبثاً صبيةً أو ولدان ، فنصه يتخذ شكلاً دائرياً مغلقاً ،

يرتد تاليه على أوله ، وبعبارة مختلفة فإن الشاعر يبدو كمن يخوض سباقاً في الجري على مضمار دائري وينهي جريه معتزاً بفوزه سعيداً بسعيه ، مرتاحاً عند النقطة التي أفلح منها . فهو شاعر باحث عن الانتماء ، وواجد ما يبحث عنه : إنه راحلٌ عن أهلٍ قلاهم ، وضاق بهم ذرعاً ، إلى جماعة وادعة ساكنة ، هي تيوس الجبال الممتعة ، التي تشبه العذارى . ولفظ العذارى هنا قد يذكر بصوبة الشباب ، وميله إلى الحب والإعجاب من الجنس الآخر ، كما يرى (يوسف اليوسف) . وإذا سلمنا هذا ، فإننا نرى فيه أيضاً علاجاً للنفي والقلي والضيق ، وهي المشاعر التي يعاني منها الشاعر في مطلع النص ، ففي ختام النص استقر المقام بالشاعر ، وظفر بولاء ، وربما حب ، حيوانات أخرى ، وصار مع ذلك نقطة المركز من دائرتها ، حيث **التيوس البرية** تقوم حوله ، ويقع هو ساكناً وسطها ، وقد ركبت تلك الكائنات (في الأصيل) . ولنتأمل في كلمة (حولي) التي تكررت مرتين في البيتين الأخيرين ، فكأنها هي دالة ! إنما توحي بأن الشاعر يشبه معشوقاً تلوب عليه العذارى ، أو مركز جذب تقفو إليه الأنظار ، فالذات هنا تتحقق شعرياً ، إذ ليس كالحب شيء يحقق الأمن ، ويقصي التهديد بعيداً .. وإذا تأملنا تشبيه الشاعر لذاته بالأدقى ، وهو ذكر الوعول ، ذو القرن الطويل ، عثرنا على ما كان يهجن به الشاعر ، فهذه الصور توحي بقوة ردع الأعداء ، ومعنى توفير الأمان ، ويقوّي هذا الإيحاء أن الشاعر يسند ظهره إلى جبل منيع ، فهو يتحى الكبح الأعقل ، فلا محلّ للخوف أو الضيق عنده ، لأنه مسلّح بقرن قوي ، ووراء ظهره علّم منيع ... (انظر يوسف اليوسف . مقالات في الشعر الجاهلي ص ٢٣٩) .

والشاعر الممتلىء بإحساس القهر والضيم يعوّض عن

ذلك، أو يقابله، بـ (أنا) متفجعة تنبذى لقتها بنفسها من خلال فعل الأمر الذي بدأت به القصيدة : (أقيموا) فهذا (الأمس) دال على اعتداد بالذات ، وعلى عدم استخفاء ، وعلى تحذُّ للجماعة الظالمة التي أزهد ظلُّها روحَ الشاعر أو كاد، فالتبذُّها ورحل ...

إنَّ إيقاعاً جميلاً قد تحقَّق ما بين مطلع النص ومقطعه - كما يقول القدماء ، وهو لم يتحقَّق من وجهة النظر القديمة التي عُرِّعَها حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) بقوله : (إنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمة ، فالإساءة فيه مُعَقِّية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كَثْرٍ بعد صفو ، وترويض بعد إضاج) - (منهاج اللغاء ص ٢٨٥) .

فزاوية النظر عددا ، بوصفنا نقاداً معاصرين ، تختلف عمن زاوية النظر عند النقاد القدماء ، الناقد القديم يلتفت إلى التجويد اللغوي المحصور في كلمات البيت المنفرد ، ولا ينظر إلى النص بوصفه بنية تشبه صرحاً معمارياً أو سيجاً سيجادياً تتناوب فيه الخطوط والألوان والمساحات ، وتبادل فيه الأشكال والمعاني مواضعها ، وتتفاعل فيما بينها ، اتفاقاً أو اختلافاً، لتتهج بنية شعرية متناسقة .

والحقيقة أنَّ قراءة (اللامية) في ضوء ثنائيات تتمثل في الحلّ والترحال ، والخوف والأمن ، والأنا والآخر ، والنفور والانتماء ، والخيبة والانتشاء ، والوحشة والألفة ، والذم والحمد ، والعدل والظلم ، والحاجة والاكتفاء ، واليأس والهداية ، واللوم والكرم ، والرفض والقبول ، والمركز والمحيط ، وسواد الخلق وبياض الخلق... إنَّ هذه القراءة لجديرة بأن تقدِّم للمتلقّي المعاصر بُرْهاً من الكشف كثيرة . ليس أقلّها التاغُم والتناسب ، أو التقابل والتناظر ،

بين أجزاء النص ، مما غفلت عنه عيون القلماء ، ولم يظفّن إليه شراح الشعر القديم .

وإذا ما انتقلنا إلى لوحات النص الكبرى لنعاين مدى التناظر والتناسق فيما بينهما وجدنا الشاعر ينشد :

٥ - ولي دونكم أهلون . مبدّ علس
وأرقط رهلول وغرقاء جبال
٦ - هم الأهل لا مسودع السرّ ذائع
لقتهم ولا الجاني بما جرّ يخذل

فالوحشة والألفة اقتضتا أن يكون أهل الشاعر ذنباً وعمراً وضرباً . وقد اختار الشاعر هذه الكائنات لأنها تناظر أهله بصفاها . وهو إذ يعدّد مزاياها مظهرأ ، فإنه يندّد بنقالصها مضجوراً ، فهؤلاء لا يفضحون السرّ بل يحمون الجانب ، ولا يخذلونه ... فمحسن إزاء موئل جديد ينتصب مقابل موئل قديم ، تماماً كما كانت الرحلة علاجاً للإقامة ، وكان النأي بديلاً للقرب ، والصون نقيضاً للأذى ، والعزلة دواء للبهتاء :

٢ - ولي الأرض متأى للكريم عن الأذى
وبها إن من عافا ليلى منظر

إن التعزّل هنا ، لم يكن ليفضي إلى انكشاف وهشاشة ، بل كان درعاً ضدّ الصدّ والكراهة الصادرين عن القبيلة ، فالشاعر يحصّن نفسه من أن تسبح للذين كفّوا عن أن يكونوا أهلاً ... ونحضي قليلاً مع القصيدة لنرى أنّ الأهلين الثلاثة ، كانوا يتساقون مع أصحاب ثلاثة : أحدهم مشتقّ من ذات الشاعر ، والثان من خارجها ، وأعني هنا القلب الشجاع أولاً ، والسيف البتار والقوس الطويلة ثانياً :

١٠ - وإني كفاي قد منّ ليس جارياً
بغنى ولا في قرني منقّس
١١ - ثلاثة أصحاب . لمراد منقّع
وأيضاً إمّاك وصمراء عطل

إن ثلاثة الأهلين ، وثلاثة الأصحاب نسقان عدديان يعززان ما ذهب إليه (كمال أبو ديب) من أن تشكّل النسق الثلاثي ظاهرة جنسية في كل نشاط فني ، سواء أكانت متابعة جماعية أو فردية تصدر عن عنصر القصد والوعي (جدلية الخفاء والتجلي ص ١٢٦) .

ويذكر بيت الشنفرى الأول هنا ، بثانية الكفاية والحاجة ، كما يذكر بثانية الوحشة والألفة ، فقد اكتفى بسد حاجته بثلاثة أصحاب ، وعوض عن وحشته وعدم تعلّله ، بالتناسه بقلبه وسيفه وقوسه ... ومن الواضح أن البنية الإيقاعية ، والبناء الصّرفي في آخر البيت (١١) يذكر بالبنية الإيقاعية والبناء الصّرفي في آخر البيت (٥) (فالعرفاء الجيال) تعادل إيقاعاً ودلالة (الصفراء العيطل) . وفي هذا أيضاً تكرار موظف فنياً ، وموفق موسيقياً ومعنوياً معاً ... وإذا كان الشاعر هنا قد اختار من بين الأهل ذنباً وضنباً (مبتدأ وعرفاء) ، فإننا سنراه بعد قليل ، يعود لذكر الذنب في لوحة واسعة الظلال . وكذلك سيذكر الضبع مرة ثانية ، في البيت (٥١) بلفظ (السّمع) ، وفي البيت (٥٩) ، بلفظ (الفرغل) ، فيبدو البيت الخامس وكأنّه يؤسس لتناسب أبيات أخرى منه تعيد المتلقي إلى ما سبق أن سمعه من قبل ، فثمة خيط يظهر في النسيج أولاً ، ثم يختفي ، ليعاود الظهور ثانياً . ومن مظاهر لحّم هذا النسيج أن الشاعر يكرر ، بين مقطع وآخر ، ألفاظاً تذكر بالصحة والألفة ، إذ يقول مثلاً في البيت (٤٣) :

٤٣ - رَأَيْتُ وَخَفَ الْأَرْضَ عَدَدَ الْفَرَسِهَا بِأَفْئَاتِ الْبُؤْسِ سَرُّنُ لُحْنُ

ويذكر أنه يألّف المهوم في البيت (٤٨) :

٤٩ - وإلهٌ مُمومٌ مازالَ لغوهُ عباداً كَحُمَى الرِّيحِ أوْ جِسى أَفْطُلُ

وهذا يؤكد زعمنا بأن الألفة والوحشة كالتا مَعْتَيْنِ يَسْتَبْدَانِ
بالشاعر ، فتخرج الألفاظ الدالة عليهما بين القينة والأخرى .

يَبْدُ أَنْ نَاسِجَ اللامية كان يفصل بين لوحات نسجه ، فهو
يفرق بين مجموعتي (الأهل) و(الأصحاب) بأبيات يفاخر فيهما بمآثره
قائلاً :

٧ - وَكُلُّ أَيْ يَنْسِلُ عَوْ نَسِي
٨ - وَأَنْ نَسْتِ الْيَمْدِي إِلَى الرِّادِمْ أَكْسُ
٩ - وَمَا ذَاكَ إِلَّا سَطْرٌ عَنْ نَهْضِلِ
١٠ - عِصْمٌ وَكَانَ الْأَفْطُلُ نَهْضِلُ

فشاعرونا شهم شجاع وعفيف عند الطعام ، ولكن عَفْصَهُ
كَفَضْلٍ وَارْتِدَاعٍ ، وما هي خشية أو انقماح . وهو يبدو وكأنه ينفي
عن نفسه قوماً وَجَّهَتْ إِلَيْهِ لَمْ يَرَدْ ذِكْرُهَا فِي النَّصِّ ، أو كأنه يَرْدُ
على ما كَبَّرَتْهُ بِهِ الْقَبِيلَةُ ، مما لم يقرأه في القصيدة ، وَلَكِنَّا نَحْدِسُهُ
حَدْساً . وتقيد الشاعر لمآثره في شعره لم يرد كاملاً ، بل قُطِعَ بِتَشْبِيهِ
طويل للسهم المحفوف الملساء الجميلة المزدانة بالرصانع والحلي ، والتي
تُصْدِرُ صَوْتاً كَصَوْتِ الْمَرْأَةِ الشَّكْلِي النَّائِحَةِ ، التي سَيَتَكَرَّرُ طَيْفُهَا فِي
لوحة الذئاب من بعد ، في قول الشاعر :

٢٢ - فَصَحَّ وَضَعَتْ بِالرَّوْحِ كَالْمَا وَبِئْسَ ... فَرَقَّ عِلْبَانُ كُلِّ

وكان قال في وصف القوس :

١٣ - إِذَا رَأَى عَلَيْهَا السَّهْمَ حَتَّ كَالْمَا مَرْزُوقَةٌ غَطَّى ثَمَرُونَ وَتَفْؤُلُ

وإذا أخذنا برواية الأشباه والنظائر (١٥/٢) نَعَجَزُ الْبَيْتَ :

(مولّهة ثكلى نحن وتقول) ، بدا لنا التشاؤل والتاسج بين أبيات النص
أَكْشَفَ وَأَتَيْنَ . وقد عمّقهما ، هنا ، التوسّل إلى التشبيه بلفظة (كأها)
في آخر عَجَزِيّ البيتين السابقين .

ونعود إلى فخر الشنفرى لنراه يباهي بجوعه وصبره ،
وفؤاده الموكّل ، وحكمته ، وحنكته ، وجرائه وجسارته ، ورجولته ،
وكرم أخلاقه ، وبعده عن التخنث ، ونفوره من ملازمة الدار ، أو
مغازلة النساء ، فحياته جدّ في جدّ ، وثبات في ثبات ، وهو لا يتحرّر
في الوقت الذي يتحرّر في غيره ، ويكرر لثانية أنه يصبر على الجوع إلى
أن يميته في عمل يشبه عمل رياضة (اليوغا) في زماننا ، يقول مثلاً :

٢٢ - أَدِمُ بِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أَمِيتَهُ وَاضْرِبْ عَنْهُ الدَّكْرَ صَفْحًا فَأَذْغُلْ

فهو يركّز انتباهه في شيء غير الذي يحبس به ، ويضرب
صفحة من جوعه ، فيمحوه ، وهو يشمخ بأنفه ، ولا يقبل منة أحد ،
حتى ولو اضطّر لاستفاف ترب الأرض... وبعبارة موجزة إنه
ينطوي على نفس حرة مرة ثابى الضيم ، كما قد أبته في مطلع
الأبيات :

٢٥ - وَلَكِنْ نَسَاءُ مُرَّةٌ لَا تَقِيمُ بِي عَلَى الدَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَخْزُولُ

والحقيقة أن (١٧) سبعة عشر بيتاً غير متتابعة (بين ١ و ٢٦)
قد كرّسها الشاعر لتبسط مزايده ، والتّيه بمآثره ، فها هو ذا إذن يجسّد
أخلاق الفقى العربي من الجاهلية إلى اليوم . والمعروف أن تقييد المآثر
بالشعر هو لون من ألوان تثبيتها ، فالمآثر التي لا تسجل بالشعر قد
تسقط .

ولم يقتصر فخر الشنفرى على الأبيات المشوثة ما بين (١
و ٢٦) ، بل نراه يظهر من جديد ، وفق الوتيرة التي صيغت في ضونها

القصيدة ، في أبيات أخرى هي الأبيات (٤٣ - ٦٩) . ولكن ظهوره هنا جاء بتلوينات مختلفة ، فمفاخره الأخرى تمثلت بأنه قادر على إيقاد الحروب ، وأنه يقوم بالغزو والغارة ، وأنه يصبر ، ويتجاسر ، ويحسم الأمور ، وأنه حلیم وقور لا تزدهيه الأجهال ، ولا ينم على الناس ولا لهم ، وهو صاحب دوي ، يحدث إرباكاً بين ظهرائي الناس الذين يغزوهم ، وهو يقطع الفيافي ، الالهية ، ليقابلها بوجهه المكشوف ويأشرها بقدميه اللتين تذكرنا بتناجسه التي تقدح الشرور حين تطفأ الصخر الصلد ، فكأنما صخر مثله ، قال الشاعر في البيت (٢١) :

٢١ - إذا الأفتز الفرد لآلى تاسمي ظاهراً لادح ومقلل

ثم عاد ليقول في البيت (٦٦) مفاخرأ برجلتيه القويتين :

٦٦ - وغزني كظفر الثرس قسب فطقة بصميت ، شهرة لسن يغفل

وفي ضوء ما تقدم ، فإن قارئ ديوان الشنفرى يلاحظ أن نعمة الفخر عالية فيه ، فصوت الشاعر مرفوع ... ، وعقيرته عالية بمآتيه ومزايده ، وبروحه الوثابة ، وبحبه للزعامة ، إنه أسد هصور يمشي خلال داره بقوة وجراة ، يقول في (ديوانه ص ٤٢) :

والسي زعيم أن ألفاً عجاجي على ذي كساء بن سلمان، أو برز
هـم عرفوني ناسناً ذا عجلة أمشي جلل الدار كالأسد الورز

ويقول في ثابته المشهورة (الديوان ص ٣٨) :

وإني لخلو إن أرئدت حلاوي ومراً إذا نفس الغزوف استعمرت
أي يائي مريع مباءتي إلى كل نفس تشحي في مسرتي

وهذه الشواهد يستطيع الدارس أن يمد ظاهرة التكرار ، في

اللامية ، لتشمل الديوان ، فالفخر وقوة البأس عند الشنفرى ، وغيره من الصعاليك ، كالآلة وتوتن كثير العزف عليهما عندهم . ولعلّه من الملاحم أن يذكر بعض أبيات عروة بن الورد في هذا الباب ، فعروة يقول في رايته الجميلة (ديوانه ص ٦٧) :

ذُرَيْبِي وَنَفْسِي أُمَّ حَمَّانَ إِنْسِي مَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِثُ ثُبَى ، وَالْقَتَى غَيْرُ عَالِدٍ إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صَمِيرٍ

فالشاعر على أهبة لأن يدفع روحه ثمناً لحُسن الذكر الباقي ، وفداءً للأحاديث ... التي تمكث بعد الموت ، إنه الفدائي العظيم الذي يُغلي شأنَ المثل الأعلى ، ويعدّه ، أثمن من النفس والنفس ، ويروم ... البقاء حتى وإن كَلَّفاه سَقَنَ دَمِهِ .. وعليه فالصعلكة لم تكن سُبَّةً ، البتّة ، بل هي ظاهرة عاشت في أحضان القروسية ، بل قد وجدت القروسية في نطاقها حياة وحضوراً واصحين ، ولا سيما عند طبقة خاصة من طبقات الصعاليك أطراها عروة بن الورد حين قال يصف نموذجاً منها (ديوانه ص ٦٩) :

وَلَكِنْ صَعْلُوكٌ صَحِيفَةٌ وَجْهُهُ كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابَسِ الْتَوَرُّ
مُطْلَأٌ عَلَى أَعْدَالِهِ يَزْجُرُوه بِأَحْتَمِهِ زَجَرُ الْمَتِيحِ الْمَشْهُرِ
إِذَا بَعَثُوا لَا يَأْمُونُ الْخَرَابُ تَشَوُّفُ أَهْلِ الْعَائِبِ الْمُنْظَرِ
فَذَلِكَ إِنْ يَنْقُ الْمَيْتَةُ يَلْقَاهَا خَمِيداً ، وَإِنْ يَسْتَقْبِلُ يَوْمًا فَاْجْدُرُ

وهو الصعلوك ذاته الذي عول عليه (تأبط شراً) في قافليته (المفضلية رقم ١) بقوله :

لَكِنَّمَا عَوْلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوْلٍ عَلَى نَصِيرٍ يَسْتَقْبِلُ الْحَمْدَ سَبَاقٍ

وكما تباهى الشنفرى بزعامته ، تباهى (تأبط شراً) بزعامته

فقال :

إني زعمت لنن لم تتركوا عذلي إن يئال الحى عني أعل آفاق
تفرغن علي السن من لدم إذا تذكرت يوماً بعض أعلامي

وفي ضوء ما تقدم ، من الظلم أن تُنرَس ظاهرة الصعلكة
بمعزل عن مفهوم القروسية وقيمها النبيلة .

ولو عدنا إلى تأمل أبيات الفخر والقيه في (لامية العرب)
لاستوقفتنا ظاهرة لغوية بدت ظاهرة بارزة فيها ، وهي ظاهرة
النفي ، فالأبيات (١٤ - ٢٠) والأبيات (٥٣ - ٥٤) كلها
مصدرة بأدوات النفي وأفعاله . وقد يتكرر النفي في البيت مرتين ،
كما في قول الشاعر :

٥٣ - فلا خير من حبه مكنفاً ولا فرح غداً نسي أثيل
٥٤ - ولا ترمي الأهل بيمني ولا أرى مؤذلاً بأعقاب الأنامل أثيل

والنفي ، هنا وهناك ، مُتَّصِبٌ على الصفات الذميمة
المكروهة ، فالشاعر ليس بمهيب ولا جباناً ، ولا كبير الأخلاق ، ولا
قليل الخير ، كمن يقبع في بيته بين ذهاب وإياب ، متجملًا متغزلًا
بالنساء ، وهو لم يفقد بصيرته ، فيسر بغر هدى ...

وهذه الأسلوبية اللغوية تروم إثبات خصال الشاعر الحمودة
لتؤهلّه لاحتلال مكانته في مجتمعه الباغي ، الذي كان يرى الصواب
ولا يعمل به . فالشاعر ، وهو ينفي عن نفسه الشوائب المذمومة ،
والرذائل المنكرة ، يتوجه إلى المجتمع الأصم الصند ، الذي تحجرت
قلوب بنيه ، ليقول له : إنك لظالم ، وإني لمظلوم ، ولكنني في كل
الحالات لست هثواً أو ضعيفاً ، وقد كان بين ثنايا الأبيات ما
يشكل إرهاباً بما سيقدم عليه الشاعر ، إزاء هذه الحالة المختلة ،

والتوازن المفقود ، فالشاعر القوي الشكيمة ، العظيم العزيمة سيقوم
بالغارة الليلية أخيراً ... ولأنه صابر على الجموع ، كما بدا في البيت
التالي :

٢٢- أَنزَمَ بِطَلِّ الْجَمْعِ حَتَّى لَيْثُهُ وَأَشْرَبَ عَنِ الذِّكْرِ عَفْصاً لَأَعْلُ

سيقدم في الأبيات (٢٧ - ٣٦) لوحةً للذئب الجائع ،
ولرطله من الذئب الخائبة التي تثير الشفقة ، وتبعث التعاطف مع
مصرها المرُّ المرعب ، كما سنرى بعد قليل .

وإذ يذكر الشاعر في البيت (٢٤) الشراب والطعام في قوله :

٢٤- وَلَوْلَا أَجَابَ الدَّامُ لِمَنْ يَشْرَبُ يُعَسِّرُ سَهْلِي لَدَيْ وَنَاكُلْ

يبدو وكأنه يؤسس **لكلام الشرب** والورد في لوحة القطا ،
التي نراه فيه سابقاً إلى الماء ، يشرب هو أولاً ، وتشرب القطا تاليه ،
وذلك كما في الأبيات (٣٧ - ٤٢) .

وتبدو لنا صورة الشاعر في بيته رقم (٢٥) :

٢٥- وَلَكِنْ عَسَا نَرَوْهُ لَا نَحْمِي عَلَى الدَّامِ إِلَّا رَنْمًا أَحْوَلْ

لقطة أولى لمشهد فخري تتكرر فيه ملامح الشاعر بقوة في
الأبيات (٤٣ - ٥٤) .

وهكذا فإن صور النص تتناسل وتتوالد ، أو يُرْتَفَضُ بها
بإيجاز، في بيت أو أكثر ، ثم يُفَصَّلُ فيها بأبيات عديدة ، من الرُّقعة
ذاتها ، فتتكرر النظائر ، ولكن بمساحات تتزايد شيئاً فشيئاً على سطح
القصيدة التي ارتأينا تشبيهها بنسيج سجادى أو صرح معماري
زخرفه مهندس بارع .

ومِمَّا يُوَكِّدُ ذَلِكَ أَنَّ الشاعِرَ فِي الْبَيْتِ (٤٥) يَقُولُ فِي الْحَرْبِ
الَّتِي سَمَّاهَا (أُمُ الْقَسَطِ) :

٤٥ - فَإِنْ تَبَيَّنَ بِالْهَرَمَى أُمُ الْقَسَطِ لَمَّا انْخَبَطَ بِالْهَرَمَى قَبْلَ الْهَوْلِ

ثم يرجع من جديد إلى حديث الحرب مُمَثِّلَةً بِالْفَارَةِ اللَّيْلِيَّةِ ،
الَّتِي وَفَّقَ فِي تَصْوِيرِهَا آيَمَا تَوْفِيقٍ ، إِذْ قَالَ :

٥٥ - وَلَيْلَةٌ لَحُزٌّ بِمِطْلَى الْقَوْسِ رَأْسُهَا وَالْفَقْصَةُ اللَّائِي مَا يَتَّبِعُ

٥٦ - دَغْنَتْ عَلَى غُطْنٍ وَبَطْنٍ وَضُغْنِي سَعَارٌ وَلِوَزْنُورٍ وَوَجْرٌ وَأَفْكَالٌ

٥٧ - لَأَهْنَتْ بِسَوَانَا وَأَهْنَتْ بِأَهْدَى وَغُنْتُ كَمَا أَهْدَانُ وَالْبَلُّ الْبَلُّ

ففي ليلة شديدة البرد يتخلل فيهما الفارس عن قوسه وأجزائه ،
على مائدة الدَّفء ، يتدفع **الشاعر قوياً** بَعْلًا الْحَزْمِ بُرْدِيَّةً ، فيدوس
على الظلمة (الغُطْنِ) وعلى المطر الخفيف (الْبَغْسِ) مصحوباً
بالجوع الشديد والرعدة والخوف والارتعاش . وهي (السعار والأفكل
والوَجْرُ والأفكل) . وفي وصف هذه الفارة مجاز جميل فيه يُحوِّلُ
الشاعر الجُرْدَ إلى مجسّد ، والروحي إلى حسي ، فهو داس بقدميه
الظلمة التي تعشي البصر ، وتغمي البصيرة ، وكأنني به يذكرنا بما سبق
أَن أَرْتَاهُ فِي أَوَّلِ النَّصِّ ، مِنْ أَنَّ الْإِنْسَانَ لَنْ يَضِلَّ إِذَا تَعَقَّلَ ، حَقٌّ وَإِنَّ
رَاحَ يَضْرِبُ فِي طَوْلِ الْأَرْضِ وَعَرْضِهَا ، فَهُوَ يَقْسِمُ بِعَمْرُكَ ، بِلِ
عمره ، قَاتِلًا :

- لَعَمْرُكَ مَا لِي الْأَرْضُ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى وَغَيْبٌ أَوْ رَاهِبٌ وَهُوَ يَتَّقِلُ

فتور العقل هنا يُبَيِّنُ الْحَيْرَةَ الَّتِي نَفَاها الشاعِرُ عَنْ نَفْسِهِ مَرَّةً
إِثْرَ مَرَّةٍ : (لَيْسَ بِخِيَارِ الظَّلَامِ) ويدفع بالشاعر لأن يدوس الظلمة ،
وَأَن يَطْمِسَ إِحْسَاسَهُ بِالْبُرْدِ ، كَمَا سَبَقَ أَنَّ طَمَسَ إِحْسَاسَهُ بِالسَّجُوعِ ،

وقَهَره من قبل ، فالطمس والدوس يتجاوبان إذن ، من ناحية ، ويشكلان تناظراً شفافاً مع بُروز خصال الشاعر التي يحرص على إظهارها وتبيانها ، من ناحية ثانية . وَمِمَّا يعمِّق إعجابنا بدعسة الشنفرى على الظلمة والمطر ، معرفتنا أنه إنسان يخامره ما يخامر غيره من الناس من جوع ورعدة وارتعاش ، لتلك الدعسة لا معنى لها ، إن صدرت عن رجل غير عاقل ، وتبدو قيمتها أكبر إذا اجتَرَحها رجلٌ جريح مُتَنَوِّر ، ولا مُتَهَوِّر ، يُقدِّر لقدمه عند الوطء مكانها .

وفي وسعنا أن نخلس ، في ضوء قسراءة النص ، وحياة الصعاليك عامة ، وحياة الشنفرى خاصة ، أن الرجال الذين قتلهم الشاعر في غارته ، وترك نساءهم أياهم ، وأولادهم يتامى ، هم أعداؤه الذين نذوه ، ونحيفوه ، وتكروا لكل حاله الحميدة وخصاله الكريمة ... وليس في قول الشاعر : (عَذْتُ كَمَا أَتَدْتُ) طباقٌ بلا معنى ، بل إشارة إلى رجوع الشاعر إلى حاله الأولى السقي خامرته في البدء ، فهو لم يكن خائناً قبل الغارة ، كما لم يكن خائباً بعدها ، وجسارته لم تفارقه لحظة ، لا من قبل ولا من بعد .

وكما واجه الشاعر الليل ، وغزا فيه أعداءه ، وظفر بهم ، وكان رفاقه الجوع والرعدة والبرد ، فإنه واجه النهار بحرارته اللاهبة وشمسه الحارقة التي تتلحمّل فيها الحيات ، واجه النهار عارياً إلا من ثوب مُمزَّق وسمال بالية ، يقول الشنفرى :

٦٢- ويوم من الشفري بسلوبُ ناعبُ ناعبُه بـي رُشْدِه تَنَمَلُ

٦٣- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كُنْ دُونُ وَلَا سَتِرْ إِلَّا الْأَحْمَسِي الرُّعْبَلُ

ولم تكن صورة الأفعى المتلحملة في الرمضاء هنا ، لتظهر

لأول مرة في النص ، بل وجدنا الشاعر يشبه نفسه بها في البيت (٥٠) حيث يقول :

٥٠ - لَمَّا تَرَيْتُ كَاتِبَةَ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رَقْعٍ أَخْفَى وَلَا أَتَقَلُّ

وإذ يفخر بصبره في البيت (٦٣) على نحو يكشف عن تحدّيه للحر ، وصبره عليه ، فإنه يذكرنا بيت سابق هو البيت (٥١) يفخر فيه بلبسه ثوب الصبر والجسارة والحزم :

٥١ - لَمَّا تَرَيْتُ الْقَمَرُ أَجَابُ بَرْزَةً عَلَى يَثْلَ قَلْبِ الشَّعْخِ وَالْحَزْمِ أَفْضَلُ

فللصبر والحزم ظلالهما في كلا البيتين (٥١) و(٦٣) ، ولا عجب في ذلك ، فقد أشرت سابقاً ، وأكرر هنا ، أن بناء هذا النص كان بناءً سجّادياً تناسل خيوطه بعضها مع بعض ، وتتوالد صوره أحداها من الأخرى ، على نحو فني جميل ، لا يبدو للناظر العجّل ، ولكنه قد يتكشف عند حسن التأني ، وجميل التلطف ، ومعاودة النظر ما بين صورة وصورة ، أو لوحة وأخرى ، أو موقف وموقف ، فالشاعر إذن نسّاج ماهر يُخفي ويُظهر ، أو يبدأ ثم يكرر ، في عمل يبدو من السهل الممتنع رغم الجهد المتذوّل ، والصنعة المزجّاة ، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن الشاعر مسكون في معنى أو أكثر لا يَنِيّ يذكره ويعيده ليثبتّه في النفوس والأذهان .

أما اللوحة ما قبل الأخيرة والتي يتحدث فيها الشاعر عن البيداء وقطعها بقوله :

٦٦ - وَغَزَى كَفْهَرُ الثَّرَسِ قَصْرَ لَطْفَةٍ بِعَاسِلَتَيْنِ ظَهْرَهُ لَيْسَنَ يُغْفَلُ
٦٧ - لَمَّا خَلَّتْ أَوْلَاهُ بِأَغْرَاهُ مُوَلِّيًا عَلَى قَعِّ الْقَمِي مَرَرًا وَأَنْشَلُ

ففيها تكرار آخر ، ولكن بلون جديد ، لما جاء في أول

النص ، حيث قال الشاعر إِنَّ الأرض، بيدها وهضابها وجبالها ،
لا تُشكِّل ضيقاً على امرئ ، سوى رغباً أو رهباً ، وكان عاقلاً .
فالشاعر هنا يعمق لون رقعة أخرى ، كان باهتاً في البدء ، وهي لوحة
لأرض تبدو فسيحة يهرب فيه المرء من الأذى والكراهية ، ولكنه
لا يضيع فيها ، لأنه يسير في ضوء عقله .

والشاعر مُهْتَدٍ في هذا الخَرَق (الصحراء)، وتلك (الأرض)
على حدٍّ سواء، فهو قادر على أن يُلحِق أوَّل الصحراء بآخرها وأن
يجوب - إذا أراد - أطرافها ، وينتهي إلى مراقبة عالية ينظر من خلالها
إلى مائتة كان القوم يقدرونها آنذ، كما يشعر بأنه قد علا على همه
وتعبه ، فالمكان العالي يريح ويزيح العلة .

إِنَّ في رحلة الشاعر في الصحراء من المهموم . وقد كثر عند
الجاهليين علاج الهم بالارتحال ، ولم يكن شعر الشنفرى بذعاً في ذلك،
أَلَمْ يقل بشرى أبي حازم الأسدي (الديوان ٤٥) .

وخرق لنا فطنتُ بساتِ لَوْتِ أموب تشكى من جراح ؟

وكذلك قال في موضع آخر (الديوان ١٦٨) :

فَسَلِّ إِلَهُمَّ عَنْكَ بساتِ لَوْتِ صنوب ما تنحوها كلان

وفي موضع ثالث (الديوان ١٩٥) :

ولقد أتتني الهم عند احتضاره بناجٍ عليه الصَّعْبَةُ مُكْتَم

وكذلك قطع امرؤ القيس وادياً كجوف العير ، ثم امتطى
فرسه المَكْرُ المَقْرُ بعد أن كان هموم ليله المُتَلَى بها ، فقال في (مُعَلَّقته) :

ووادٍ كجوفِ العير فَقَرٍ قَطَعَهُ به الذئبُ يغوي كالخلع المُعَرَّل

أما المقطع الأخير من النص (البيتان ٦٨ و ٦٩)، فقد مرّ بنا من قبل دلالتهما على التناظر القائم ما بين فاتحة القصيدة وخاتمتها .

وهكذا يبدو هذا النص نصّاً تناظرياً ، الصنعة فيه كصنعة الخائك ، والفن فيه كفن المهندس المعمار الذي يحرص على تناظر خطوط لوحه وتكاملها ، فهي تبدأ ثم تغيب ، ثم تظهر من جديد ، لوحة لها بداية مدبرة ولها خاتمة مدبرة ، أو على الأقل تبدو هكذا ، وما بين البداية والخاتمة ، أو المطلع والمقطع ، تنامي أفكار ، وتظهر مواقف ، وتلوح صور ، تتدبر ثم تعود لتكامل ، فتصنع بذلك عملاً فنياً يعبر عن حياة الصعاليك ، وعن أحلامهم وشيمهم وشمالهم ، في الوقت الذي يُجسّد قدرة **شاعرٍ يعيه على بناء شعري أتاح لنا النظر** الجديد إليه تعلقاً بطريقة تختص عن طريقة تلقي القدماء له ، هؤلاء الذين أغفلوا ، فضلاً عن فية البنية ، ما أسماه الموسيقى الداخلية في القصيدة ، وأعني بها الكلمات والحروف ورصفها في مواضعها ، بحيث تحدث جرساً موسيقياً دالاً بنغماته وإيقاعه ورنينه على السامع ، وموحيّاً بظلال الأفكار وأطيافها .

(٣)

وأرجىء الآن الحديث عن موسيقا النص الداخلية ، لالتوقف عند لوحتين بارزتين في هذا النص الصعلوكي الجميل ، وهما لوحة الذئاب ، ولوحة القطا .

وما وقفني عندهما إلا لأفهما تشكلاً مقطعين عريضين في النسيج ، لهما معناهما ومجالتيهما في مجمل مساحة النص المزركشة .

قالشاعر بعد أن ينأس من الناس لجأ إلى الحيوان أولاً ،
وبدا ، كما ذكرنا ، وكأنه يؤسس لهذه اللوحة الذئبية إذ قال :

ولمِ دولكم أفلون سيدة عَمَلَسَ وارسطُ زهلون وعرفاء جتال

فالسيد العَمَلَسُ هو الذئب الذي كان أول أهل الشاعر . وقد تركه هنا ، لا ليهجر الكلام عليه ، بل لبدأ حديثاً عنه أطول وأوسع بدءاً من البيت (٢٧) ، وانتهاءً بالبيت (٣٦) . فنحن إزاء عشرة أبيات كاملة شكّلت لوحة الذئاب ، وقد بدأها الشاعر بقوله :

٢٧- راعل على القوت الرمة كما غدا لزل فاداه الصائم الطمّل

ثم مضى يصف هذا (الأزل) الجائع الذي يستقبل الريح ، ويسير بعكس اتجاهها ، ليشم رائحة الفرائس ، ويرواح في سيرة ، في شعاب الجبال ، ما بين انقضاض صاعق ، ومر سهل مُتهداد :

٢٨- غدا طارياً بهارض الريح هالماً يحوت بأداس الشعاب ونغبل

وعندما يمتنع عليه الطعام يدعو نظائره من بني جنسه ، أعني الذئاب الضامرة الجائعة ، فتستجيب له وتأتيه بأفواه مفتوحة تشبه شقوق العصي ، كريمة المنظر كالحته ، يقول :

٢٩- فلما لواه القوت من حيث أنه دغا فاجأته نظائر نعل

٣٠- مهللة جنباً الوجوه كأنها فداح بأيدي يابسر تقفل

٣١- أو الحنرم المعون خضت دبرة فحايض أو ادقن سام فمفل

٣٢- مهزلة قسوة كأن شقوقها شقوق البعبي كالخات وسفل

٣٣- ففتح وضجت بالبراح وكأنها وإنه ... فوق عليه لكال

٣٤- وأعطى وأغضت راسي وأنت به فربيل غرامها وغزلة فربيل

٣٥- شكا وشكت ثم ازعوى بعد ازغوت وللصير إن لم يتفع الشكو أجمل

٣٥- شكا وشكت في رموى بعد وازغوت وللصبر إن لم يتفح الشكو أنجل
٣٦- ولقاء ولقاءت بآدرات وكلها على لفظي مما يكايمة فجل

والملاحظ أن الشاعر يسبق على ذنابه صفات النحول والشيب ، ويشبهها بقداح الميسر مرة ، ويذكر النحل مرة أخرى (الخشرم المبعوث) ، في استطرادٍ طويل يُعَدُّ ميزةً من سمات التشبيه الجاهلي . وهو تشبيه مستمد من معطيات البيئة آنذاك ، وهي بيئة فقيرة محدودة ضحلة ، تبدو علائق التشبيه بين أشيائها ، في الشعر ، غير مقنعة في أحيان كثيرة ، فالذئاب كأقداح الميسر ، وهي أيضاً كذكر النحل ، ويبدو أن وجه الشبه هو النحول والاضطراب . ولكن الشاعر ما أن يفرع من هذين التشبيهين حتى يعود إلى الذئاب ، ليصفها بالكلولح والعبوس ، إرهاباً عما ستلاقيه مع ابن جلدقها : الذئب الأول الجائع ، فهذا الذئب يعوي ويسعوي في أرض الله الواسعة ، فتشاركه الذئاب بمثل صوته العالي الحزين ، تبدو معه مثل نساء نوائح ترفع أصواتها بالبكاء فوق تلّة عالية . ثم يستعصمها الذئب ، فتعصي ، أي يطلب منها الكفّ عن العواء ، فتكفّ ، رغم قلّة الزاد أو العدامة .

وتتكرر الصورة مرة ثانية ، فهو يشكو ، فتشكي ، ثم يكفّ عن الشكوى ، فتكفّ ، وذلك في فضاء حالة مأسوية مريرة ، لأنّ الذئاب ترغم على الصبر بعد الخيبة . ويسترجع الذئب صحبته إلى ما كانت عليه ، فترجع ، وسيط الجوع تلهب أجوافها ، ولكنها تتجمل ، مع ذلك ، بالصبر والصمت :

٣٦- ولقاء ولقاءت بآدرات وكلها على لفظي مما يكايمة فجل

والأبيات التي تقدمته ، كما تجري فيها أحاسيس بشرية تتمثل بالعاطف والمشاركة والصبر والتجمل . وإذا ما تخيل المرء تلك الذئاب البائسة ، وهي تغمض جفونها - كما يشرح الزمخشري عبارة (أغضى وأغضت) - فإنه يشعر بعاطف قوي مع هذه الحيوانات العجماء الجائعة ، فالخيبة قاسية على الإنسان والحيوان معا . ولم تكن هذه الخيبة للذئاب فقط ، بل إني لأراها انعكاسا لخيبة الشاعر من مجتمعه ، ومن أهله ، فقد خاب منه في البدء ، فتسللت خيبته تلك إلى لنايا لوحة الذئاب . ومما يوحد بين الخيبتين علاقة التشابه ما بين الصعاليك البائسين من جهة ، والذئاب المهزومة في معاركها للحصول على الطعام من جهة ثانية . وتأمل الأفعال المتجانسة ، صوتيا ودلاليا ، في هذا المقطع من القصيدة ، يفضي إلى استنتاج بأن الإحساس كان متماثلا ما بين الذئب والذئاب ، كما هو متشابه ما بين الصعاليك والذئاب ، أيضا ، فكلا الطرفين في الجماعة الأولى يفعل الفعل ذاته ، كلاهما يضح وتضح ، ويفضي وتفضي ، ويتسي وتتسي ، ويشكو وتشكو ، ويرعوي وفرعوي ، ثم يفيء فتفيء ...

والذي يبدو لي أن جماعة الذئاب تحمل وجهين من الشبه ، أو توحى بمعنىين اثنين ، فهي من جهة تقف معادلا لجماعة الصعاليك ، ومن جهة ثانية تقوم بتقديم بديل عن مجتمع الشنفري ، وتمثل نموذجا يزجيه الشاعر للعبارة والتمثل . فهذه الكائنات الحية تجمعها وحدة المصير ، والمشاركة الحقة ، والعاطف الحميم ، فما أجدر أهل الشاعر بأن يمثلوا بذلك ، ويهجروا ما قابلوا به الشاعر من بؤس ونفور ونفي ، وهي الأمور التي اضطرت له هجرهم ، وهو هجر لقوانينهم وأعرافهم ، أكثر مما هو هجر لروح الجماعة ، إنه هجر

لقوائنهم وأعرافهم ، أكثر مما هو هجر لروح الجماعة ، إنه هجر ينطوي على سعي لتحقيق الذات ، وإيجاد الدليل ، حتى وإن كان من بيئة الحيوان ، ومن الطبيعة الصادقة غير المزيفة . وفي موقف الشاعر هذا اقتراب من معنى (الرومسية) ، ولكنها رومسية تتجد الإنسان في فطرته الأولى ، وتتجد الحرية التي تتراءى في براءة الحيوان وفطرته - (والنظر : كلام البدايات ص ٩٤ - ٩٥) .

إن لوحة الذئب ، من زاوية أخرى ، لوحة تنمسي إلى أدب الذئب في تاريخنا الأدبي ، فقد تحدث عن الذئب شعراء كثيرون غير الشنفرى ، منهم امرؤ القيس ، والمرقش الأكبر ، وكعب بن زهير ، وحيد بن ثور الهلالي ، والفردق ، والبحري ، والشريف الرضي .

وكان الذئب في أشعار هؤلاء جميعاً ذئباً جانماً ، لم تلب حاجته سوى في شعر المرقش الأكبر ، وقد قال فيه امرؤ القيس (ديوانه ص ٣٧٢) :

رود كجوف المير قمر قطنة	به الذئب يموي كالخيل المثل
فلن له لنا غوى إن شأنا	قليل الدنى ، إن كنت لنا لمول
كلاما إذا ما نال شيئاً فأنه	ومن يحرث حرثي وحرثك يهزل

وقال حميد بن ثور (ديوانه ص ١٠٣) :

طوى الظن إلا بمن مصر نل
دم الجوف أو مؤذ من الحوض نافع

فالذئب جائع أبداً ، والجوع داؤه الدائم . وإذا دققنا أكثر وجدنا أوجه شبه كثيرة ما بين الشنفرى والذئب ، الجوع واحد منها ، وليس الوحيد ، فالشنفرى والذئب كلاهما غيل ، وكلاهما يمتعن الغارة ، وكلاهما حذر . وقد عرف عن الذئب حذره الشديد ، فهو ينام بعين واحدة ، يقول حميد في ذلك (ديوانه ص ١٠٥) :

بسام بإحدى ثقلته ويتكسى بأخرى الأعادي، فهو يقطانَ حاجج

والذنب أيضاً تنهاده التائف ، وكذلك الشنفرى الذي قطع
عرقاً كظهر الترس ، فالحق أوله بآخره ، وجائسه من أطرافه إلى
أطرافه... وفي عبارة (تهاداه التائف) أو (تهاداه) مجاز جميل يُذكر
بمجاز الشاعر حين قال : (دعستُ على غطشٍ وبهش)، فهو يبحث
الخيال ليتصور الصحارى وقد آلت إلى كائنات حيّة، وارتدت حساً
إنسانياً، وصار لها أيدٍ قادرة على الفعل والحركة . فتقدم يسدا هذه
البداء الذنب إلى يدي تلك البداء ، ولكنهما يبدان موسمان
بالفعل والقحط ، وهما آيلتان إلى جوع وخيبة ونواح ... وهذا هو
مصير الشاعر في الحياة ، فالقلب ، أو قلب الذناب والصعاليك معاً ،
إذ يجابه كلّ منهم مصيراً أسود قائماً، يعود وأحشاه تفتقل كسأقداح
الميسر. ولكن نداء الحياة هنا وهناك ، عند الذنب وعند الشنفرى ،
طوى على نداء الجوع والهلاك، وأماته أو قهره ، بدلاً من أن يموت أو
يُفهر ، ألم يقل الشنفرى في موضع آخر من اللامية :

١٤- وأغدو غمير البطن لا يغرني إلا السراب جرمي أو لولا مؤكل ؟

ثم قال في موضع آخر بعد هذا البيت :

٢٢- أدغم بطل الجوع حتى لمين وأحرب عس الذنبر متفحاً لافغل

وقال في موضع ثالث ، وبعد لوحة الذناب الجماعية ، يزهو
بقدرته على الاحتمال :

٥١- لأنّ لوئى الصبر أجساب إنره على مثل قلب الشمع والحزم الفل

وإذا كان الشاعر قد بدأ لوحة الذناب بلفظة (وأغدو على...)

في البيت (٢٧) فقد مهد في البيت (١٤) بقوله (وأغدو...) وهكذا فإن المطالع تتجاوب ، والقوافي تتجاذب ، فقد مهد الشاعر للوحة الذئاب الناحلة الصابرة بيتين قبلها . ثم ذكر جوعه وصبره في بيت ثالث بعدها ... وفي اللوحة ذاتها يذكر (القداح) التي هي أعواد مسن خشب ، ثم يرجع صدى هذه العيدان ، أو يعيد أطياها ، حين يذكر مشتار العسل الذي يسمو إلى طلب العسل ليجنيه ، فيطرد النحل بالعصي ، ثم يعود ويشبه أفواه الذئاب بشقوق العصي . وذلك كله دال على أن الشاعر مسكون بمفهوم النحول ، وهاجس النحافة ، فالعصي هي الشيء الناحل النحيف المائل أمامه ، لذا فالذئاب كقداح الميسر ، والنحل يطرد بعضا المعسل ، وأشدق الذئاب كشقوق العصي ...

أما اللوحة الثانية التي شكّلت رقعة عريضة وناصعة في سجادة النص ، فهي ، كما قلنا ، لوحة القطا . وفيها قرّض الشاعر ستة أبيات قال فيها :

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------|
| ٢٧ - ونشرب أناري الماء الكثر نغنا | مرت قريباً أحناؤها تنامل |
| ٢٨ - هنئت وفئت واتننا وأنتلت | ونمر مني لمارط متفهل |
| ٢٩ - فوئئت عنها وهي تكبو نظره | بباشرة منها ذلوت وخوضل |
| ٤٠ - كأن غاما حقرتبه وخولت | أصنبت من سفر البائل الرزل |
| ٤١ - فوالظن من شقي إليه لغمها | كما صم أذواد الأصارم متفهل |
| ٤٢ - فلأت غشاشاً ثم مرت كأنها | مع الصبح ركب من أحاطة مجل |

وكما كانت الذئاب قطعاناً قطعاناً ، كانت القطا أسراباً أسراباً . والجامع بين القطعان والأسراب هو شكل الجماعة التي تقفرو

روح الشاعر إلى الاندماج فيها. وإن نفرت منها فهي لا تنفر إلى لعود من جديد ، فهي تنفر من شكل ، لتزوب إلى شكل آخر ، فالقطا هنا يشبه اضميم (من سفر القبائل) ويشبه جماعة الإبل ، ويضارع ركباً من قبيلة أحاطة ... ويتبدى التشاكل بين لوحتي الذئاب والقطا في أن الذئاب كانت جائعة ، أما القطا فكانت عطاشاً. ولكن شيئاً حدث هنا في علاقة الشاعر بهذه الأسراب المتهاففة على الماء ، وهو سبّقه لها ، وشربه من أول الماء ، وتركه سؤر الماء لها ، فهو سباق ومحقق لأغراضه في مباراته مع القطا . وهذا التحقق يوفر توازناً وتعادلاً مع الحية التي خلفها ارعواء الذئاب ، مع صاحبها ، وعودتها خائبة تطوي كشوحها على جوعها - (ولا ننسى أن الذئب شبه الشاعر) - فحية الذئاب من الطعام تشابه حية القطا من شرب صفو الماء . ويقوي أثر هذه الحية قول الشاعر إن الذئاب كأقداح الميسر التي تتقلقل . وقوله إن أحياء القطا راحت من العطش تتصلصل ، فبين (التقلقل) و(التصلصل) صلة إيقاعية ودلالية قوية ، توحد أثر الصورتين في نفس المتلقي وتقويه ... ولكن ، والحق يقال ، غاب عن لوحة القطا شعور التجاوب والتجاذب ما بين الشاعر والطير ، في الوقت الذي كان شعور التعاطف والتراحم يشب من بين تنايا لوحة الذئاب ، الأمر الذي يؤكد من زاوية أخرى ، أن النص كان يناوح ما بين خيبة وانتشاء ، وجوع وري ، وحضور وغياب ، ونفي وانتماء ... بيد أن ذكر القطا يوحي بشيء آخر ، هو معنى الاهتداء . فقد قيل في المثل (أهْدَى من قطاة) . وفي اهتداء الشاعر إلى منهل الماء قبل القطا ، إشارة إلى تفوقه في معرفة الأشياء والاهتداء إليها .

وهذا مما يتجاوب مع زعم الشاعر بأنه لن يتحير في الظلام الدامس ، وآله لن يضيع في فجاج الأرض لأنه بنور العقل يهتدي .

ومن المظاهر الأسلوبية في لوحة القطا ، التي تذكر ، بنظائرها في لوحة الذئب ، قول الشاعر (هَمَمْتُ وَهَمْتُ ، وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ) فهذا أداء لغوي يذكّرنا بما سبق أن قاله الشاعر في اللوحة الأولى : (لَضَجُّ وَضَجْتُ) و(أَغْضَى وَأَغْضَتْ) و(السى وائست به) و(شكا وشكت) و(ارعوى وارعوت) و(لاء وفاءت) . فالشاعر لا يريد أن يغادر رقعة تعبيرية حاكها من قبل ، ولا أن يترك لولاً من ألوان أدائه الشعري ، بل نجده يتخلّى عنه قليلاً ، ثم يعيد بعضاً منه بعد قليل . وهو يفعل الشيء ذاته في البيت (٦٢) حيث يقول :

٦٢ - يَوْمٌ مِنَ الثَّغْرِ يَدْرِبُ لَمْهَةً أَلَا يَنْبَغُ فِي رَهْطِهِ تَقَنُّنُ لُ

فقد كرر في هذا البيت لفظة الأفاعي التي كان قد ذكرها في البيت (٥٠) بقوله :

٥٠ - فَمَا تَرِنِي كَابِتَةِ الرَّمْلِ ضَاجِدٌ عَلَى رَقَةٍ أَخْضَى وَلَا أُنْقَلُ

تماماً كما فعل في ذكر القطاة في البيت (٦٠) حين قال :

٦٠ - فَلَمْ يَكْ إِلَّا لَبَاةٌ ثَمَّ هَوَمَتْ فَهَلْنَا : لَطَاةٌ رِيحٌ أَمْ رِيحٌ أَجْدَلُ

وكان في رسم لوحة القطا العطشان ، في الأبيات (٣٧ - ٤٢) . وهذا كله يؤكد أن الشاعر قلماً يذكر شيئاً أولاً ، ولا يُذكر به ثانياً ، ولكن مع اختلاف في طول الوقفة هنا أو هناك ، أو في طريقة التناول ، أو في طيف الصورة ، الذي يريدنا أن نراه من خلال وجه من وجوهها المتعددة .

(٤)

ولكن الشعر شكل ومضمون ، ومبنى ، ومعنى ، ولم يشأ الشاعر ، أو هكذا بدا لنا ، أن يغطن إلى واحد من طرفي المعادلة ، ويفضل عن الثاني ، ولم يستعمل شفرة واحدة من شفرتي القصص في صناعته الشعرية ، فهذا مما لا يُستطاع . فكما عثرنا على صلة مما بين لفظة (تَمَلَّجَل) ولفظة (تَصَنَّلَصَل). وكلتاها وفاق صيغة (تضعلل)، فإننا عثر على صلات أخرى بين قواي القصيدة . فقد كرر الشاعر ما وزنه (أفعل) كثيراً ، ومن ذلك : (أَمَل) و(أَنَسَل) و(أَغَزَل) و(أَطَحَل) و(أَجَمَل) و(أَطُول) و(أَوَّل) و(أَفْعَل) و(أَنَسَل) و(أَجَذَل) و(أَغَقَل). ومجيء ألفي عشر **لفظاً على وزن (أفعل)** في ختام الأبيات ، يكشف عن نزعة للضوق ، وعن رغبة في أن يكون شاعرنا هو (الأفعل والأغقل والأنسل والأطول) ... من بين قومه . وهذا يدل على منزع نفسي كالغامر الشاعر ، ويقبع في أعماقه ، فيظهر عفواً ، أو قصداً ، في لحنه وألفاظه وأهنية قصيدته . وذلك في الوقت الذي يُوفر للنص لوناً من ألوان الإيقاع والموسيقا التي سنقف عندها الآن .

فإذا دققنا النظر في أبيات (اللامية) من جديد ، وجدنا من أسرار الجودة فيها أن الشاعر لم يكن يبني صرحه المعماري بألوان وأشكال وخطوط ورقع فحسب ، بل كان يتخير أحجاره بعناية ، وعينيت بأحجاره (ألفاظه) ببعديها : الصوتي والدلالي معاً ، فقد حرص الشنفرى على اتقان فن الإيقاع ، وموج تيارات مياهه بموجات لاءمت غرضه في كل بيت ، ومراده منه ، فالشاعر حين يقول :

أَدْنَمُ بَطَالَ الْجُوعَ حَتَّى أَمِيَنَهُ وَأَضْرَبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْفُلُ

يوحى لنا من خلال ألف (مِطال) بطول صبره وعُمق معاناته، حتى إذا جاءت الشدة في (حتى) ، وتبعها التاء المفتوحة المعقوبة بهمزة مضمونة في (أَمِيَنَهُ) أَحَسَّنَا بخلاص الشاعر من تلك المعاناة ، وخروجه منها ظاهراً . فموت الجوع الذي أوحى به كسرة الميم القوية في (أَمِيَنَهُ) قد وقع بعد معاناة ومِطال . وكذلك كان الدهول عنه الذي تطلب تركيزاً شديداً على غيره . والمعروف أن التركيز يحتاج إلى سكونية ، لذا حكمت سكونات (الضاد) و(النون) و(الذال) و(الكاف) و(الماء) و(الذال) في عجز البيت الوقفات النفسية ، وحالات التركيز ، التي كان الشاعر يدخل فيها عن الجوع ، كما صار حِسُّ النفس مع هذه المتكّنات ، ما كان يُخالج الشاعر من كُنْثٍ وصَبْرٍ ، وضرب غير الذِّكْر ، إلى أن طفر بالنجاح في قَهْر الجوع ، وقتل الطوى .

ويمكن أن نقف عند هذا البيت لنرى مدى تناغم إيقاعه مع

معناه :

وَأَغْدِرُ عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أُرْزُلُ قَهَادَهُ الشَّائِفُ أَطْعَلُ

فالواو بعد الدال في (أغدير) تتجاوب مع الواو في (القوت) ، وتشيان باستمرار الشاعر على حالة العوز والفاقة . أما الياء بعد الهاء في (الزهد) فتأتي لتعمق الإحساس بقلة الطعام وندرته ، وكذلك فإن كسرة (التاء) في (القوت) ، وكسرة الهاء في (الزهد) تقويان الشعور بقسوة قلة القوت . وإذا انتقلنا إلى الشطر الثاني استوقفنا فيه كلمة (قهاده) ، فتابع حرفي الهاء والألف فيها ، مع

فواصل بينهما ، يكاد يوحى بِتَدَاوُلِ الصحاري لذلك الذئب الأخير ،
ويعمّق ذلك جَرَسُ التاء في (التنايف) الذي جاء ليرجع جَرَسُ
التاء في (مَدَاه) .

وَلَتَتَلَبَّثَ قَلِيلاً عِنْدَ إِيقَاعَاتِ الْبَيْتِ (٣٨) وأنغامه ، فالشاعر
يقول فيه :

فَمَتَّ وَهَمْتُ وَابْتَلَرْنَا وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ بِي فَارِطٌ مَتَهَّلُ

فها هنا إيقاعات تحكي مباراة الشاعر للقطا التي راح
يسابقها على شرب الماء ، فيسبقها ، فقد عزم وتحفّز هو ، وعزمت
وتحفّزت هي ، ولكنه بزّها ، وسبقها ، وتركها تشرب بقايا ما
عاله من الماء . وقد كوَّنت **لَهْمَاتُ التَّاءَاتِ** الواردة في الأفعال
الأربعة، في صدر البيت ، قاسماً مشتركاً بين الأفعال ، كما كان
السياق قاسماً مشتركاً بين الشاعر والقطا .. ومن جميل الأشياء أن
يُوجَع الجرس المتشابه في الطاء والتاء الواردين في (فارط) و(متهّل)
في عجز البيت .

وقد زاد من إحساسنا بالمشاركة بالتوتر الواقع بين صاحبا
والقطا ، تكرار الفعل الدال على (الهمة) : (هَمَمْتُ) و(هَمْتُ) .
وعمّق شعورنا بالعراك على الماء قوله (ابتلرنا وأسدلت) . وقد حذف
الشاعر ما الذي أسدلته القطا ، حتّى إذا جاء البيت الثاني كشف لنا
عنه ، وهو (الدقون) و(الحوصل) . فكان تأخير المفعول به للفعل
(أسدلت) ، في المال الأخير ، حكاية لتأخر القطا عن الشاعر في ورد
الماء ، وتحفّلها عنه ، وذلك لأن البنية اللغوية أحياناً ، تشكل البنية
الدلالية وتشابهها .

وحديث الشاعر عن الغارة الليلية التي قام بها يجسد بجرس ألفاظه وتموج إيقاعاته فعل المجمة ، حتى لنكاد نشعر بما تقفز من بين ألفاظ الأبيات : فـ (القطش) و(البش) لفظان تكرر فيهما صوتان هما (الفين) و(الشين) ، بفواصل مختلف ، جعلنا نحن بدعس قدمي الشاعر على الظلمة والمطر . وفي هذا البيت جرى تحويل لطباع الأشياء - كما ذكرنا - فالظلمة لا تداس ، ولكن جراءة الشاعر تنتهك الصعب وتدوسه . وكما قرأ أقدامه هبة المطر ، قرأ من هطوله ، فتدوسه وقينه ، وتسيطر عليه ، إرهاباً بسيطرة صاحبها وظفروه في الغارة ... وإنا لنشعر ، من خلال جرس أبيات الغارة بالمناخ الداخلي والخارجي المحيط بالشاعر ، إنه جوع عميق في الجوى ، يكوي كما يكوي حر النار ، وبرد قارس في الخلاء ، يعض جسد الشاعر ، ورعدة تقضض عظامه ، فتصطك أسنانه ، وبعد أن اصطكت الأسنان ، اصطكت الأصوات في البنية الشعرية ، فكانت معادلاً إيقاعياً للمعنى نقله إلى السامع . ولتصنع إلى قول الشاعر :

دعست على غطش ونش ومنغني نعار ولرزيز ووزخر والككل

فكلمة (الرزيز) في عجز البيت ، باحتوائها على جرس الزاي مرتين ، تضارع بأصواتها هزم الرعد ، وتجسده خير تجسيد ، وهي ، من هذه الزاوية ، تشبه الألفاظ التي تحكي أصوات الطبيعة بجرسها ، كقولنا في صوت الماء (خريو) ، وفي صوت الورق (خفيف) ، وفي صوت الحية (فحيح) ، وفي صوت الحصان (صهل) ... إلخ .

ولا ننسى أن نشير إلى أن الشاعر رجّع جرس العين والسين في (دعست) اللتين افتتح بهما صدر البيت ، رجعهما ، بتعبير

التابع بينهما ، في كلمة (سُعار) ، التي بدأ بها عجز البيت نفسه ، فوَفَّرَ بذلك قراراً وجواباً لموسيقين جميلين . وكذلك جعل تردّد نغم الرءات الثلاث في عجز البيت يقوي وقع معاني كلماته الأربع الدالة على الجوع والبرد والخوف والارتعاش .

وكثيرة هي الأمثلة على هذه السّمة الموسيقية الجميلة المُمثلة برنين الحروف وجَرس الأصوات . ويطول بنا الحديث إذا شئنا أن نُحلّل كلّ الأبيات التي اكتسزقنا ، لهذا ندعها الآن ، لنلقت النظر إلى هذا النموذج الإيقاعي في كل عجز من عجز البيت التاليين :

- ٥٩- فقالوا : لقد هَرَّتْ بديل كلابنا فقلنا : أذنبَ عَسْرُ أمْ عَسْرُ فَوْغُلُ
٦٠- فلم يكنْ إلا نساءً هَوُمَت فقلنا : قطاة رُبِعْ أمْ رُبِعْ أجْدُلُ

فهذه الحوارية المصطنعة بين فريق من قوم ، وفريق آخر ، جعلت الشاعر نفسه يتكلم باسمهم ، (فقالوا ..) فقلنا) تمثّل حيرة الناس عند حلول الغارة ، وثوهُنهم وتخطُّهم في عدم معرفة من القادم: أذنب هو أم ضنع ؟ وذلك بعد أن تَبَحَتْ كلاب القوم . ولكن هذه الكلاب ما إن قُتِلَتْ وتام ، حتى يَتَغَيَّرَ وَهْمُ الناس ، ولكن لا إلى صواب ، بل إلى خطأ وخلط أيضاً، فيظنون أن المسألة هي قطاة خسافت فطارت ، أو صقر دُعِرَ فَفَرَّ ! وقد جعل الشاعر فَعَلَ الكلاب مُتَجَانِساً صوتياً وإيقاعياً ، فهي (هَرَّتْ) ثم (هَوُمَت) .. وكذلك لَوْنُ إيقاعه في عَجْزَي البيتَين بالتساؤل الدالّ على الغباء ، فالقوم قالوا باسم الشنفري: إِنَّ الْجَلْبَةَ سَبَّهَا ذَنْبٌ يَسِيرُ لَيْلًا أَوْ ضَنْعٌ ، ثم غيروا اجتهادهم ، فقالوا : بل دُعِرَ قطاة ، أو رَعِبَ صَقْر .. والتشاكّل ما بين (عَسْرُ) و(رُبِعَ) واضحٌ في العَجْزَينِ ، من خلال عودة صوت الفيز:

من أول الكلمة الأولى إلى آخر الكلمة الثانية . والواضح أن العين قد تكررت ثلاث مرات في عجز البيت الأول، ومرتين في عجز الثاني . وكانت (أم) تفصل ما بين أصواتها الثلاثة أولاً، ثم بين صوتيهما التاليين ثانياً . وهذا وفر تشابهاً إيقاعياً وصوتياً جليلاً في البنية الشعرية . وقد شكلت (أم) الفاصلة بين جزأي الاسطغهام جسراً لنقل السؤال والخيرة في الوقت ذاته . فهي جسر أحكم العلاقة ما بين طرفي السؤال ، كما أحكم التعبير عن حيرة القوم المغزوين . ولعل هذا التموج الإيقاعي الرائع ، وهذا التنعيم الصوتي الموفق ، يقومان دليلين على حذق دقات الصنعة الشعرية التي ربما كانت وراء عناية القدماء بهذه القصيدة ، وإحلالها محلها اللائق بين أوابد الشعر العربي القديم .

ونتهي الكلام عن مزايا (اللامية) الأبرز بالإشارة إلى جزالة ألفاظها ، ووحشة الكثير منها، فقد ضارعت غرابة بعجم الشاعر في (لاميته) غربته عن مجتمعه ونفوره منه ، ولكنها دلت في الوقت نفسه على قدرته على ارتياد أبعاد الآماد في بحار اللغة كما كان يرتاد في بحران الحياة أبعاد الأماكن وأوغر الصحاري . ولكن الشاعر كما لم يضع في شعاب الحياة ومسارها ، لم يضع في شعاب الشعر ومساربه ، وكيف له أن يضع ، وهو الذي عول كثيراً على ألفاظ تدل على الهداية والنور والضوء ، أو توحى بها ، لصور الضوء والنور والهداية واضحة في اللامية . فهو لا يجد ضيقاً في السرى ، والعقل هاديه ، وهو ليس بمحيار الظلام ، وهو يسبق القطا إلى الماء ، ويشبه الحية ، والقطة والحية كلتاهما لديها من الهداية والحكمة ما لديها ، والشاعر لا تزدهي الأجهال حلمه ... إلخ ، فاللامية إذن ، إضافة

لكونها نشيد شاعر أبي وفارس ، أبعد عن قومه ظُلماً وعدواناً ، لسواد بشرته ، هي صنعة شاعر بارع يعرف أين يضع قومه في ساحة القريض ، فقد كان يتخير ألفاظاً لصرحه المعماري بمذوق وتدبير ، لتأتي منحوتة ، موقعة مسواة ملساء ، أو نافرة خشنة وحشية ، لتسزل في مكانها المخصص دون تقلقل أو نشاز ، وإن كان ثمة نشاز ، فهو مقصود لذاته ، ليؤدي غرض التعبير عن نشاز الحياة ، أو رد الشاعر عليها. وقد برزت هذه المسألة بوضوح في قوافي القصيدة ، فالقوافي (ولا أقصد بها المعنى العروضي المقيد المعروف) لم تكن في موضع اضطراب ، بل كانت ، في الأغلب الأعم ، واقعة في مواقعها الصحيحة ، وكانت أوائل الأبيات أو أواسطها ترشح للقافية فتوقعها كيف تكون ، فتكون كما توقع ، وتأتي لتكمل الموسيقى الداخلية للبيت ، التي وقفنا عندها قل قليل . ومن أمثلة الألفاظ التي جاءت في ثانيا البيت ورشحت لقافية قول الشاعر :

(وكلُّ أبيٍّ باسلٌ ... غير أبي أنسل)

وقوله أيضاً :

(.. ولم أكنْ بأعجلهم ... إذ أجشعُ القوم أعجلُ)

وقوله أيضاً :

(.. عَنْ تفضُّل .. وكان الأفضل المتفضِّلُ)

وقوله :

(.. هُذَى المَوْجِلِ العسيف .. يَهْمَاءُ هَوَجِلُ)

ومن أشكال الإيقاع أيضاً لجوء الشاعر إلى الطباق

المعنوي ، أو الترادف اللفظي ، ما بين قافية البيت ، وكلمة أخرى سبقتها ، ومن ذلك مثلاً : (يعلو ويسفل) ، (وَرَبَّ وَتُغْوِلُ) و(قَادِحٌ وَمُقَلِّلٌ) ، (وَلُغَارٌ وَتُقَلِّلُ) ، (وَيَحْوِتُ وَيَغْلِلُ) ، (وَكَاخَاتٍ وَبُسْلُ) ، (وَذِقُونَا وَحَوْصَلُ) ، (وَمِنْ نَحْمَتٍ وَمِنْ غَلُّ) ، (وَأَخْفَى وَأَتَقَلُّ) ، (وَمَسْوُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ) ، (وَأَذْنَبَ عَشَى أَمَ عَسَى فَرُغَلُ) و(قِطَاقَةٌ رِبْعٌ أَمَ رِبْعٌ أَجْدَلُ) وقد تعانق هذا التشاكل المعنوي والموسمي مع إيقاعات داخلية في مجرى البيت فشكل (سمفونية) حلوة الإيقاع والنغم والأثر.

(٥)

يبد أن بعض الأبيات لم تكن لتحتفل بألفاظ غريبة تؤلفها في لسيجها ، فتغيب الحاجة إلى معجم يشرح ، أو قاموس يفسر . وكأني بالشاعر هنا قد غيّر جواده اللغوي مؤثراً السهولة على الوعورة ... ومن يدري لربما كان شعراء آخر ، أو رواة آخرون لشعر الشنفرى ، قد تدخلوا في هذا النص ، فجاؤوا من عندهم بما هو سهل مفهوم ، ولحلوه الشنفرى . وهذا ما جعلناه أحد الاحتمالات في معالجتنا لنحل اللامية في كتابنا : * إضاءات في النقد الأدبي ص ص ٥١ - ٧٤ . ولا نرغب بتكراره هنا .

ولم ندع الحديث عن نحل اللامية هنا فقط ، بل ودعنا ، ونحن واعون لذلك ، أقساماً من أحاديث أخرى يمكن أن يقال في هذه القصيدة الدسمة ، أمثال وحدة موضوعها ، وخلوصها من أي شكل من أشكال مقدمات القصائد الجاهلية ، كالأطلال ، والنسيب ، والطف ، والبكاء على الشباب والقروسة ... وغيرها وعدم

الحرص على التصريح في المطلع ، والظاهرة القصصية فيها المتمثلة في حديث الغارة الليلة ، وفي لوحة الذئاب ، ولوحة القطا ، وظاهرة الاعتراض والفصل في البنية التعبيرية ، وظاهرة الحذف الذي وقع في غير مكان من جُمْلَها الشعرية ، كما في بيت الشنفرى :

٦١ - فَإِنْ يَكُ مِنْ جَنْ لِأَبْرَحَ طَارِقاً وَإِنْ يَكُ إِسَاتَا مَا لَهَا الْإِلْسُ قَفْلُ

فاللام في (لأبرح) جواب لقسم محذوف ، (أي والله لأبرح) ، وظاهرة التقديم والتأخير في عباراتها وأسطارها ، ووفرة الأفعال المنتهية بتاء الفاعل المتحركة ، والضمائر الدالة على (أنا) المتكلم في النص مما ينسجم مع (أنا) الشاعر المتفجعة ، ومع فخره الشخصي العام ، وقد وردت الأمثلة الدالة على هذه الحالة في (٣٥) بيتاً . وفي هذا أيضاً تناظر مع ما قوبل به الشاعر من إهمال وتغريب وقميش . وكذلك كثرة التشابه الواردة في النص . وقد بلغت (١٧) تشبيهاً ، احتوتها الأبيات : (١٣ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩) .

وقد عَزَفْتُ عن هذه التفصيلات لأني لم أشفأ تكرار ما قاله الآخرون ، ولأن همي الرئيس قد تركّز حول شينين التين هما : أولاً = بنية النص الجمالية العميقة والدالة . وثانياً = موسيقا النص وتوجّه غير المتفصلين عن معانيه ، بل المندغمين فيها اندماغاً قوياً وعميقاً معاً . وهاتان لم يكن لهما ، لسوء الحظ ، ثَقَادَا القدامى ، ولا شَرَا ح شعروا الجاهلي العناية الكافية ، فكان لابد لنا من أن نفتح عيوننا - وهي عيون القرن العشرين - على هاتين الظاهرتين . وفي هذا كله

تأكيد لكون نصّ ثريّ كلامية العرب قابلّ لأن يُعاد النظرُ في درسيّه وتحليله، لا وفق معايير القدماء ، بل في ضوء معايير حديثة ، فتحسن مهما أكبرنا الأجداد وأجللنا إنجازاتهم ، لا مناص لنا من أن نكون أبناء عصرنا ، وأبناء قرننا - قرن النقد الأدبي ، حسب قول الناقد الأمريكي : (ريتشارد روري) المتقدم ذكره في مطلع هذه الدراسة .



المصادر والمراجع

أ - المصادر :

- ١ - ابن زاكور الفاسي - الفريج الكروب من قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب ، تحقيق د. علي إبراهيم الكردي ، دار سعد الدين ، دمشق ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م .
- ٢ - امرؤ القيس ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ . ١٩٦٩م
- ٣ - بشر بن أبي حازم الأسدي - ديوانه ، تحقيق عزة حس ، دمشق ط ٢ ، ١٩٧٣م
- ٤ - الميرزى شرح اشعارات المعتزل الضبي ، تحقيق لهر الدين قبازة ، دمشق ١٩٧٢م
- ٥ - حازم القرطاجي - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ط ٢ / ١٩٦٦م
- ٦ - حيد بن نور - ديوانه ، تحقيق عبدالمعير الميمي ، القاهرة ١٩٥١م
- ٧ - الرافضري - أصعب المعجب في شرح لامية العرب ، مطبعة الجوانب ، القسطنطينية ١٣٠٠هـ
- ٨ - الرزوزي - شرح المغلقات السبع ، تحقيق محمد علي حد لله ، دمشق ١٩٦٣م
- ٩ - الشنفرى - ديوانه ، تحقيق إميل بدیع بطوب ، بيروت ١٩٩١م
- ١٠ - الصغدري : لامية الصجم ، بيروت
- ١١ - هروة بن الورد - ديوانه ، تحقيق أسماء أبو بكر محمد ، بيروت ١٩٩٢م
- ١٢ - المكبري : شرح لامية العرب ، تحقيق محمد خير حلواني ، مجلة مجمع اللغة العربية ، بغداد مج ٣٣ / ج ١ ، ١٩٨٢م

ب - المراجع :

- ١٣ - أبو ديب ، كمال - جندية الحناء والتجلي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩م
- ١٤ - أبو ناجي ، محمود حس - الشنفرى - شاعر الصحراء الأبي ، بيروت دار الأندلس ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .

- ١٥ - أدونيس - كلام البدايات ، بيروت ، دار الأدب ، ١٩٨٩م
- ١٦ - بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة العربية ، بيروت ، دار الأندلس ط٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٧م
- ١٧ - عفيف ، يوسف - الشعراء الصعاليك ، القاهرة ط٢ ، ١٩٦٦م .
- ١٨ - رومية ، وهب . شعرنا القديم والقد الجديد ، الكويت ، مجلة عالم المعرفة (٢٠٧) ١٩٩٦م .
- ١٩ - الزعبي ، أحمد - نظرية الإيقاع الروائي ، مقال في مجلة الناقد ، العدد ٢٠ ، بيروت .
- ٢٠ - صبحي ، محي الدين . دراسات رؤوية ، دمشق ١٩٨٧م
- ٢١ - صفور ، جابر : آفاق العصر ، القاهرة ١٩٧٧م .
- ٢٢ - العمري ، أحمد جمال - شروح الشعر الجاهلي ، القاهرة ١٩٨١م .
- ٢٣ - الفريجات ، عادل - إضاءات في النقد الأدبي . دمشق ط٢ / ١٩٨٥م
- ٢٤ - اليوسف ، يوسف - مقالات في الشعر الجاهلي ، دمشق ١٩٧٥م

ARCHIVE



أصول شكل القصيدة*



ريناتا ياكوبي**

ت. عبدالقادر الرباعي***

أصل القصيدة غير معروف ، فأغلب مجموعات النصوص القديمة المنقولة لنا من الجاهلية وردت في نوعين من الشعر :

أولهما : المطقوعة المونولثيمية الشكل (Monothematic) التي تحتوي على موضوع واحد هو ، غالباً ، رسالة موجهة لإنسان ما .

وثانيهما : القصيدة البولوثيمية الشكل (Polothematic) التي تشتمل على موضوعات مختلفة انصبت إلى بعضها بعضاً دونما إشارة إلى تخلص أحدهما من الآخر أحياناً ، وأيضاً دونما سبب واضح لتتابع هذه الموضوعات فيها .

لنحفظ في أذهاننا ، على كل حال ، أن إطلاق مصطلح "القصيدة" على القصيدة البوليثيمية خاصة ، هو تقليد جرى اتباعه في الوسط العلمي الحديث : ففي الدراسات العربية الوسيطة أطلق مصطلح القصيدة على أي شعر مؤلف على واحد من البحور الشعرية ، ويمتد إلى حد معين من الطول هو - على الأقل - سبعة أبيات أو عشرة حسبما أشار ابن رشيقي في كتاب العمدة^(١) . وبدل هذا - كما يظهر - على أن مثل هذا الشعر يتطلب ، في الأساس ، مهارة محترفة في الإبداع تختلف تماماً عن مجرد التزيين ، فالمصطلح مشتق من الفعل قصد ، أي نوى وهدف إلى . ومع أن نظريات

معددة طرحت لتوضيح حده^(٢)، فإن السؤال مازال مدار نقاش حق الآن .

الظاهر أنه لم تكن ، في العصور القديمة التي باسطت أدراسها (حوالي بداية القرن السادس الميلادي) ، قواعد شعرية صارمة يقتدي بها الشعراء في تنابع الموضوعات داخل قصائدهم ، على الرغم من أن هناك عدداً من النماذج الشعرية المختلفة التي يمكن عدّها ذات قيمة تنظيمية عالية ، بل إن بعضها ذو تنظيم فريد من نوعه . وهناك ، في الوقت نفسه - كما هو واضح - نماذج معينة محبة للشعراء في كل أنحاء الجزيرة العربية تسعى لأن تضع نفسها في شكل ما ، أو - كما أفضل أن أقول - لأن تبرز في نوع شعري خاص .

يبدأ أمثال هؤلاء الشعراء ، عادة ، بأشعار عشقية تترد إلى ما يسمى بالنسب^(٣) في الدرامات الغريبة التقليدية، ثم يتحدثون ، بعد ذلك ، عن نوقهم واصفين إياها ، أحياناً ، بأبيات شعرية طويلة جداً ، سميت أيضاً بالرحيل ، ويضيفون أخيراً أشعاراً للحديث، عن موضوع اهتمامهم في حاضرهم، والذي يمكن أن يكون مدحاً للذات، أو للقبيلة (الفخر) ، أو رسالة عداوة موجهة لعدو (الهجاء)، أو يمكن أن ينتهوا تلك القصائد بمدح شيخ القبيلة، أو واحد من ملوك المناذرة، أو الفساسة (المدح) .

كيف يمكننا توضيح تلاحق الموضوعات بالكيفية التي جاءت عليها ؟ إن هذا هو الموضوع الذي يسعى إلى إنجازه بمحي هذا . أرغب، أيضاً ، أن أضيف بأنني سأركز على النموذج الأخير ، أي

الآيسلندي^(٥)، وهو عبارة عن قصة شعرية قصيرة تقدم قصائد سردية حول موضوعات تاريخية .

تشير هاتان الدراستان اللتان اعتمدتا على المقارنة إلى أنه ليس هناك ، في الأصل ، علاقة بين النسب والموضوعات التالية له في القصيدة .

وهناك دراسات أخرى تعتمد على الفرضية التي تقول إن القصيدة البوليشمية الشكل قد تطورت من فكرة مركزية ، أو موضوع محوري .

وفي عام ١٩٣٨م أوضح ريختر Richter أن القصيدة هي إسهاب لموضوع النسب ، واقترح آنذاك بأن الموضوعات الأخوية ، وبخاصة مدح الشاعر نفسه ، صادرة عن نيته التأثير على محبوبته لكسب قناعتها ، أو رضاها^(٦).

لكن بلوخ Bloch ، في مقالته الشهيرة : " قصيدة " المنشورة عام ١٩٤٨ ، يأخذ الموضوع التالي للنسب على أنه نقطة البداية . فالقصيدة - حسب نظريته - هي عبارة عن رسالة مرسلة إلى شخص ما ، أو إلى قبيلة ما ، أما الأجزاء السابقة على ذلك فهي ، عنده ، بمثابة الريسلاید Reiselied ؛ وهي أغنية الرحلة التي تؤلف لإمتاع المبحوث في سفرته الطويلة المتعبة^(٧).

يصعب على بلوخ ، في نظريته هذه ، توضيح كل نواحي القصيدة ؛ ولكنه يجلب الاهتمام إلى نقطة واحدة مهمة هي الوظيفة الذكورية للنسب في مرحلة ما قبل الإسلام بشكل عام .

إن معظم الاستهلاكات العشقية لشعر ما قبل الإسلام تحوي على أسماء أماكن متتالية، وهي، براءة وحافزية، ترد منسجمة مع اختيار الشاعر لموضوعه، لكن بلوخ يرى أن هذه الأسماء يمكن أن تعود، أصلاً، إلى أماكن تزورها القبائل، أو ترغب في زيارتها بانتظام، وقد وضعت في الشعر كي يمكن تذكرها بيسر وسهولة.

لدي رغبة حقيقية في ذكر وجهتي نظر أساسيتين أخريين
تتضاد الواحدة منهما ، محوريا ، مع الأخرى ، وذلك كي يبدو جليا
المدى الواسع للإختلاف بين المواقف العلمية تجاه القصيدة .

الأولى : تفترض بأن القصيدة الأصل قد فقدت ، ولا تملك منها سوى جزء غير تام ، لكنه يبقى دالا على شكل القصيدة كسكان ، في يوم ما ، متحد الأجزاء ، ودا معي تعود وجهة النظر هذه إلى بلو وآخرين ، كما في مقالته التي عدا إليها ثلثو^(٨)

والثانية : يفترض فيها بلاشير Blachère أن قصائد ما قبل الإسلام قد تغيرت وتعديلت في أثناء نقل الرواة لها وفقا لنموذج القصيدة " المنظم " الذي تطور في العصور الإسلامية، ويمكن التكهن بأن بلاشير يحمل في عقله الشكل الذي وصف نظامه ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء^(٩).

تختلف وجهة نظري ، التي أبدأ بتقديمها الآن ، عن الفرضيتين السابقتين كليهما . فأننا لا نعتقد أن القصيدة المثال قد فقدت للأبد ، كما لا أظن بأن النصوص التي ظهرت منتظمة ، وأعطت الانطباع بتماسك أجزاء القصيدة فيها ، كانت قد عدلها ناقلوها (الرواة) تمشياً مع النموذج المتطور في المرحلة الإسلامية .

إنني - على النقيض مما ذهب إليه العالمان السابقان ، وفي ضوء التاريخ - مقتنعة بأن القصيدة، التي تبرز أمام أعيننا الآن ، هي كما كانت في السابق ، وأن أصلها يمكن تتبعه من خلال مجموعة النصوص التي حفظت منذ الجاهلية .

لقد قدم غرونباوم Grunebaum منذ عام ١٩٥٩ نظرية مشابهة مستنداً فيها على الأسلوب اللغوي ، والتقنية الشعرية^(١٠) . يمكننا - حسب رأيه - أن ندرس ، بطرقنا التنظيمية الخاصة، عملية التوحيد الشعري . أو بعبارة أخرى ، تشكل القواعد الشعرية التي قبلتها القبائل في مختلف أجراء الحرية العربية .

ينطبق هذا - كما أظن - على تتابع الموضوعات داخل القصيدة . لكن دراسة أصل القصيدة تعني تحليلاً للعملية الشعرية بمرمتها ، ابتداء من الرمز السابق على تأليف أقدم النصوص التي وصلت إلينا ، وهو الرمز الذي يكما أن يحدد مرحلة تقريبية له هي الفترة التاريخية لموضوع النقاش .

يتلقى الإنسان، حين يقارن بين النصوص التي زعم أنها ألفت في النصف الأول من القرن السادس الميلادي ، انطباعاً بأن الشعراء كانوا يجربون تأليف نماذج شعرية مختلفة ، فبعض قصائد هذه النماذج ألفت موضوعاتها المتابعة على نحو ليس له مثيل، بينما بعضها الآخر يقدم تتابعاً للموضوعات هو نفسه الذي قدمته القصائد الأولى ، لكنه - مع ذلك - يشكل درجة أخرى من درجات التطور .

ما يبدو ظاهراً أيضاً هو أن تتابع موضوعي : النسيب والرحيل قد شاع بشكل واسع لدى الشعراء ، لكن الموضوعات

التالية الأخرى لم تلاق شيوعاً مماثلاً . إن كل ما لقيته هو توافق قليل جداً .

وهكذا ، يمكننا - بعد هذا - أن نفترض بأن تأليف التقليد المتبع في القصيدة قد أخذ مكانه خلال النصف الأول من القرن السادس الميلادي . وهذا يعني أنه يجب أن يكون قد بدأ قبل ذلك بزمان . وقد نذهب أبعد من ذلك فنقول : إننا ، حين ندرس النصوص التي بين أيدينا من نهاية الجاهلية ، نقف على تقدم محدد في ناحيتين :

أولاهما : أن البناء الثلاثي للقصيدة - كما يظهر - قد أصبح ذا قبول واسع .

وثانيتهما : أن هناك تقدماً عالياً للتلاحم في القصيدة ، فموضوعاتها المختلفة أصبحت في البناء أكثر تقارباً وتفاعلاً ، مما كانت عليه في السابق . يلاحظ هذا ، بنحو خاص ، في أنواع معينة من " التخلص " تطورت حوالي نهاية القرن السادس الميلادي .

أرغب - قبل طرح نظريتي التي أعترف أن بعضها حديسي تخميني - في أن أوضح افتراضين أساسيين كونتهما ، إلى حد ما ، اعتماداً على نظرة شاملة للنصوص الحية .

١ - إن القطعة واحدية الموضوع تتقدم القصيدة في الشكل . لقد برزت بعض وحدات الموضوع أو عناصره بأنواع أدبية مستقلة ، لكنها انضمت إلى بعضها بعضاً للأسباب التي سأشرحها لاحقاً ، وأولها الوسائل الخارجية كالبحر والقافية . فمن الواضح أن العملية الشعرية في العصور الإسلامية اللاحقة قد عكست الوضع على نحو ما ، لكن لذلك قصة أخرى . كانت القصيدة ،

على مر الزمن ، تحوز بالتدريج مزيداً من التماسك في موضوعاتها ، وهذا يعني أن الأنواع الشعرية الأصلية قد تحولت أشكالها وتكيفت بدرجة معينة ، تبعاً للحاجات الفنية الجمالية لشعراء القبائل ومستمعهم ، حتى تشكل بالتالي النموذج البوليثيمي الشكل ذو الموضوعات المتعددة .

يعتمد هذا الافتراض أساساً على ملاحظتين التين :
أولاهما : أن هناك اهتماماً متزايداً ، بشأن تأليف الصيغ والعناصر الدقيقة وبقية أنواع التقنيات الأسلوبية داخل الوحدات الموضوعية للقصيدة ، أكثر من الاهتمام ببناء القصيدة على نحو كلي . وبناء على هذا يجب أن تكون هناك تقاليد تؤخذ بالاعتبار في تأليف الأشعار ذات النموذج المونوثيمي الشكل (أحادي الموضوع) قبل أن تتطور ، وأن تقبل ، بشكل عام ، التقنيات الأسلوبية لتأليف القصيدة .
وثانيتهما : أن الاهتمام بالأشعار ذات الشكل المونوثيمي التي تعتمد في وجودها على الموضوع الأخير ، ليس منصباً على محتواها حسب ، ولكنه ممتد أيضاً إلى الصيغ التي وردت فيها . إنها مؤلفة من رسائل موجهة ضد الأعداء ، أو من أماديح مرفوعة إلى شيخ القبيلة وحاميها .

مثل هذه النصوص الشعرية عدها العلماء السابقون مقطوعات صغيرة تتألف منها القصيدة ، لكن وجهة النظر هذه ليس لها أساس تستند إليه . إنهم - حسب رأيي - يشعرون ، في النهاية ، أن القسم الأخير في القصيدة شكل ، في الأصل ، نوعاً شعرياً مستقلاً . أما بالنسبة للنسب ، فهو مجال للتأمل مادام العصر الجاهلي لم يحتفظ لنا بقصائد مستقلة في الحب . وعلى كل حال ، فإنه من غير المعقول

أن الشعراء البدو ، الذين وجدوا قبل الإسلام ، لم يؤلفوا قصائد حب مستقلة عن غيرها من الأغراض ، لكي تنشأ أو تنفي .

السؤال الأكثر تعقيداً هو حول الموضوع الثاني في بناء القصيدة ، أعني وصف الشاعر لناقته الممتازة . لموضوع الناقة يصعب تأليفه في مقطوعة شعرية تستقل بنفسها ، لكنني مقتنعة بأنه كان يتعلق بفخر الشاعر بنفسه حيث أخذ هذا الموضوع من الاهتمام المكانة الشعرية الأولى . وسأعود إلى هذه النقطة في مجرى هذا البحث لاحقاً .

٢ - ساهتم ، في نقطتي التالية بتتابع موضوعي النسب والرحيل من وجه ، ثم الرحيل والموضوع التالي له من وجه آخر . إن هذين الوجهين ، في استعاجي ، تطورا على نحو مستقل فيه كل واحد منهما عن الآخر . لذا يجب عدّهما وتحليلهما على أنهما وجهان مختلفان في تاريخ النوع الشعري الذي بحث في أصوله .

إن التابع الأول (النسب فالرحيل) يجب أن يكون قد سبق التابع الثاني (الرحيل فالموضوع التالي له) بفترة زمنية أبكر كثيراً . أما تناسق أجزاء القصيدة الثلاثة فلم يتم ، على نحو ما ، إلا في المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي . يؤيد وجهة النظر هذه نماذج مختلفة "للتخلص" من موضوع لآخر ، تكشف عن تقدم محدد في التقنية الشعرية . ستظهر النصوص التي اخترقها للتحليل أن هنالك ثلاث طرق فنية أساسية استخدمت ، شعرياً في مراحل زمنية متصلة .

١/٢ الأولى : أن وحدات القصيدة يتلو بعضها بعضاً دونما علاقة ، أو دليل يشير إلى تغير الموضوع . وما يجلب انتباه المستمع هو

الصيغ التي تقدم الموضوع التالي . إن مثل هذا أسلوب عادي تماماً في موضوع الفخر على سبيل المثال . فكل صيغة جديدة فيه تبدأ (سواء ربّ) أو بحرف (قد) مع الفعل الماضي بخاصة . إن كلاً من الصيغتين يدل على تكرار للحدث .

٢/٢ الثانية : أن كل النماذج المتقدمة يحوي (التخلص) فيها على علامة مثل " دع ذا " أو " هذا " كما في البيت التاسع من القصيدة الأولى لعبيد بن الأبرص . فالتخلص مازال غير محدد، على أية حال ، وهو لا يشير ، صراحة إلى فحوى سياق النص .

٣/٢ الثالثة : خاصة بنموذج فيه تحنص واضح بمعنى مناسب . إنه يكشف عن دوافع الشاعر النفسية لتغير موضوعه، أو يقدم ربطاً بين الموضوعات المختلفة . إن هذا التقدم المحدد في "التخلص" لم يلحظ إلا في الصف الشعري المتأخر ، كما سابين في أثناء تحليلي للنصوص .

إن التخلص الصريح، الذي يعد أكثر العناصر تطوراً في بناء القصيدة ، كان حدوثه يتكرر، إلى حد ما ، بين النسيب والرحيل في باكر الأيام ، لكنه نادر الحدوث للغاية بين الرحيل والموضوع الأخير . إن هذا هو السبب الأساس الذي يدفعني للإقتناع بأن تتابع أشعار كل من العشق ووصف الناقة قد تأسس أبكر من تأسيس البناء الثلاثي للقصيدة .

علينا - قبل المضي في التفاصيل - أن نتعرض بإيجاز للطريقة التي تولف فيها القصيدة الشفوية . فعلى الرغم من أن السمة الشفوية لشعر ما قبل الإسلام لم يشك فيها أحد بمجدية ، فإن النصوص

الجاهلية قد حللت في الدراسات المبكرة كما لو أنها تنسب إلى الفترة الأدبية المكتوبة . ونتيجة لهذا كان الباحثون إما أن يجسدوا نقصاً حاداً لصفات جمالية تطلب عادة من الأدب المكتوب ، أو ينسبون إلى عناصر الأسلوب الشفوي وظائف لا تستطيع القيام بها .

يند عن أولئك مونرو Monroe في دراسته^(١١) حول التأليف الشفوي للشعر قبل الإسلام المنشورة عام ١٩٧٢ ، وزوتلر Zwtler في دراسته^(١٢) عن التقليد الشفوي في الشعر العربي الكلاسيكي المنشورة عام ١٩٧٨ ، اللذان طبقا نظرية باري Parry ولورد Lord على قصيدة ما قبل الإسلام . لقد دحضت نظريتهما تماماً ، لكن دراستيهما أثبتا أنهما يمكن أن تكونا ذوات قيمة ، لأنهما جلبا انتباهنا إلى عناصر أسلوبية أساسية تؤلف وتوزع في الشعر الشفوي ، تتضاد مع تلك التي نجدها في الأدب المكتوب .

سأقتصر في مناقشتي على وجهين مترابطين ، ووثقي الصلة بنظريتي مجال النقاش . أولهما معالجة التفاصيل . ولانيهما طريقة بناء أعظم الوحدات في التركيب الشعري . لقد ناقش هاتين النقطتين جان موكاروفسكي Mukarovsky من أتباع مدرسة براغ النيبوية . وقد نشرت دراساته باللغة التشكيلية التي لا أستطيع فهمها ، لكن بيتراسك Petracek قدم عام ١٩٧٨ ، بلغة أخرى ، نظرية مشابهة^(١٣) .

إنني ، وفي أثناء الاقتباس من بحثه ، لا أفترض بالطبع ، أن القصيدة تماثل ، على أي نحو كان ، مع الملحمة مثل سيرة عنترة ، لكنني أعتقد أن التناقض بين الأدب الشفوي ، والأدب الكتابي -

كما وصفه موكاروفسكي - مهم إذا أردنا أن نفهم أصل القصيدة، والاختلاف الأساسي بين قصائد ما قبل الإسلام ، والقصائد الإسلامية المتأخرة .

هناك ثلاثة ازدواجات متناقضة بين الأدب الشفوي والأدب الكتابي كما سجلها بيتراسك هي ، كما في الجدول التالي :

الأدب الشفوي	الأدب الكتابي
١ - استغلال الأجزاء التفصيلية معنوياً .	خطوع الأجزاء معنوياً للسيل ككل
٢ - تأليف الأجزاء على شكل خطوط وملافت إضافية .	تأليف الأجزاء على نحو تركيبي وملافت لربطية داخلية
٣ - يتألف العمل من أجزاء متخلطة معنوياً	يتألف العمل على نحو معنوي كلي .

إن من يقارن بدقة بين القصائد الجاهلية والقصائد الإسلامية ، وبخاصة العباسية منها ، سيجد مثل هذه التناقضات المتناقضة واضحاً . يمكننا - بناء على هذا - أن نتوقف لتوقع بأن كل عنصر في قصيدة الشكل البوليثيمي الأولي يؤلف جزءاً من رؤية شمولية، أو مفهوم كلي، وأنه يستمد معناه من تلك الرؤية أو ذاك المفهوم . أو أن نفترض بأن الشاعر يتوجه إلى الأمام منذ البيت الأول قاصداً الوصول إلى الذروة في نهاية القصيدة .

وعلى العكس من ذلك فإن من المعقول الافتراض بأنها كانت ذات "شكل مفتوح" كما أود أن أسميها . إن هذا يعني أن الشاعر لم يكن لديه تصور مسبق عن عدد الموضوعات التي سيعالجها، أو عن الكيفية التي تنتهي إليها القصيدة .

كان الشعراء القدماء - حسب الظاهر - يملكون الحرية في

ضم وحدات موضوعية مختلفة، وينهون قصائدهم حين يشعرون بأن النص الشعري قد أصبح يحقق رضاهم أو رضا مستمعهم . يوضح هذا مجموعة من النصوص ذات النماذج الشعرية الفريدة الملموسة ، أمثال معلقة امرئ القيس ، تلك القصيدة التي لقيت إعجاباً كبيراً ، لكنها لم تقلد في تتابع موضوعاتها . وعلى كل فإذا كان النموذج قد حاز على رضا واسع ، وكانت له القدرة على التعبير عن حاجات مشتركة ، فإنه هو الذي يغدو نموذجاً قابلاً للتقليد والاتباع .

إن وظيفة الأسواق الأدبية السنوية - إنطلاقاً من هذا الاعتبار الأخير - يجب أن تكون ذات فائدة حيوية، حيث كانت القصائد ، خلالها ، تلقى على الجمهور ، وكانت المنافسات الشعرية تأخذ مكانها بين المشهود .

وتلخيصاً للحراء العام من ماقشني للمسألة أقول : كان شعراء القبائل في بداية القرون السادس الميلادي مازالوا يجربون التنظيم على الشكل البوليثيمي ، ولكن نماذج أخرى معينة كانت ، في الواقع ، قد غدت موضع تفضيل لدى الشعراء من مختلف القبائل ، وهذه النماذج لم يكن إخراجها يتحقق بواسطة تخطيط واع .

يمكن للحظ أن يلعب دوره - وكذلك الإبداع العفوي والعبقرية الفردية للشعراء والحكم الجماعي للمجتمع التقليدي - في عملية ما نختار ، وما ننحي ، أو ما نقبل ، وما نرفض من نصوص يمكننا دراستها حسب مناهجنا الخاصة . لكن عملية كهذه يجب أن تتضمن أيضاً تلك النصوص التي ألقت في زمن واحد، والتي يمكن أن تكون قد شكلت مراحل مختلفة من تطور القصيدة .

لقد اكتمل الشكل المدحي للقصيدة في الفترة القريبة من نهاية العصر الجاهلي ، أي قبل ظهور الإسلام مباشرة. وخير من يمثل هذا الاكتمال الشكلي قصيدة النابغة الذبياني المشهورة التي مدح بها النعمان ملك الحيرة . لكن التطور لم ينته هناك ، فالتحولات كانت مازال ضرورية حتى يحقق الشعراء شكل القصيدة الذي وصفه وفسره ابن قتيبة .

من النسيب إلى الرحيل

نعود ، بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، للمشكلة التي تحتاج حلا . أعني الأصل للقصيدة ثلاثية الموضوع ، التي تحتوي على النسيب ، والرحيل ، والمفيع

علينا - في خطوة أولى - أن نحاول توضيح ما يعنيه السؤال التالي : لماذا أسس تتابع أشعار كل من العشق ، ووصف الناقة تقليداً؟ افترض مبدئياً ، أن نوعين شعريين مستقلين ضمنا إلى بعضهما بعضاً ، هما شعر الحب ، وشعر الفخر ، الذي احتل موضوع الناقة فيه - على الأغلب - المكان الأول ، كما يتضح من خلال مجموعة من النصوص^(١٤) . بل لقد استمر الرحيل ، حتى في القصائد الإسلامية الأولى ، يقدم بأسلوب الفخر من خلال (واو رب) ، و(قد) مع الفعل الماضي^(١٥) . وهكذا ، بالمصادفة ، تبع النسيب حين انضم الاثنان إلى بعضهما بعضاً . أما العزله ، أو لنقل انفصاله عن موضوعات الفخر الأخرى ، فيعد مرحلة ثانية من مراحل التطور .

إن وصف الناقة - كما سنراه في قصيدة عبيد بن

الأبرص - يمكن عده جزءاً من الفخر . ولكن النصوص التالية قليلاً ما أكدت هذه الظاهرة أو اعتمدتها . بل لقد غدا هذا الوصف في قصيدة المسيب منبت الصلة تماماً عن الفخر ، ويشكل موضوعاً مستقلاً في القصيدة .

لكن : لماذا انضم شعر الحب ومدح الذات معاً ؟ إذا أردنا الإجابة عن هذا السؤال علينا أن نأخذ بالاعتبار الطبيعة المعينة لشعر الحب في عصر ما قبل الإسلام ؛ أي نوعية شعر الحب المحفوظ جزءاً من القصيدة هنالك حقيقة معروفة جيداً هي أن شعراء القبائل كانوا ، وهم ينظمون شعراً في الحب أو النسيب ، يتحدثون عن الماضي . لقد كانوا يتحدثون عن علاقة انتهت منذ زمن طويل ، أو هي في طريقها للإنتهاء . سواء أكان ذلك الإنتهاء جاء من المحبة ، أم من الشاعر نفسه ، ليس هناك أشعار غزلية تعبر عن الأمل في إمكانية توحد الحبيبين مستقبلاً ، لكن ما تعبر عنه تلك الأشعار هو مجرد ذكرى سعادة ماضية .

ومما يؤسس عليه أيضاً هو أن المحبين كانوا ، دائماً ، من قبائل تتجاور في التخميم معاً في فصل الربيع ، ثم يضطرون للإفراق حين ترحل هذه القبائل ، ويتعد بعضها عن بعض .

إن العلاقة - كما يبدو لي - كان يجب أن تكون سهلة البداية ، ذلك لأنه ليس هناك وقت كاف للمطاطلة في خطب الود . كان على المحبين الإسراع في التوحد ماداموا يعلمون مسبقاً أن الوقت أمامهم محدود ، وأن النهاية محتومة . والظاهر أن هذا هو أساس المشكلة التي كان على المحبين البدو مواجهتها ، ذلك لأنها شكلت الموضوع الرئيس في النسيب .

كيف يمكن احتمال الفراق في وقت مازالت فيه الشاعر متأججة ؟ أو كيف يمكن احتمال الفقد ؛ ليس فقد الحبيب حسب ، ولكن فقد الإنسان لعزة نفسه أيضاً ، إذا كانت المرأة هي التي أهدت العلاقة . وعندما يكون الشاعر كبيراً في السن فإن حديثه يصبح أكثر إيلاماً بسبب دوافع اليأس والإحباط التي تتأهب جراء تلك النهاية الحزنة . إنه يغدو مضطرب العقل ، وغير متوازن في مشاعره ، ومن السهل ، في الأطلال ، استثارة عواطفه نتيجة تنكره أيام اللقاء في المهاجع الصحراوية . إنها حالة عقلية تستدعي التعويض . وأفضل الوسائل للرجل ، كي يستعيد توازنه ، هو التفكير في مزاياه الخاصة .

إن المحافظة على التوازن بين المتناقضات هي - كما أشار حموري لأول مرة عام ١٩٧٤ - واحدة من أساسيات تشكيل الشعر في عصر ما قبل الإسلام^(١٦) . ومن الممكن ملاحظة هذا في الوحدات الموضوعية القصيرة ، إضافة إلى ما نلحده في النموذج البوليممي للقصيدة .

الخطوة الأولى في ابتكار القصيدة - كما أعللها - يمكن أن تكون اقتران ألم الشاعر وإحباطه نتيجة الحب ، بالمفاخرة بالنفس التي يُمهّد لها بإعلاء شأن ناقته . لكن الشعراء أدركوا سريعاً إمكانات الطفل في تتابع السبب وموضوع الناقّة ؛ فكلاهما موضوعان جماليان ، ويجسدان ، سيكولوجياً ، وجهة نظر واحدة . بناء على هذا بدأوا يفصلون ، تدريجياً ، الرحيل عن موضوعات المفاخرة الأخرى .

ستفسر هذا جيداً قصيدة عبيد بن الأبرص . إنها قصيدة

بكائية يستعيد فيها رجل عجوز لآلته الشاب أحداث ماضيه .
وهي - حسيما أرى - واحدة من أقدم النماذج لشكل القصيدة .
يعود النسب فيها إلى دار هند ، فالشاعر فيه يشير إلى طمس آثار
تلك الدار التي كانت ، في السابق ، عامرة بساكنيها كما يعبر عن
شوقه للماضي ، ويصرح بيأسه بعد أن غزا الشيب رأسه ، ولم يعبد
بالإمكان عودة شبابه من جديد . يبدأ الرحيل ، منذ البيت السادس ،
على نهج الأسلوب التقليدي للفخر بوساطة الحرف " قد " مع جملة
الفعل الماضي . ثم يذكر العزبة التي يمكن أن توفرها له الرحلة على
ظهر ناقته . فناقته هي الكفيلة بتخفيف همومه .

أرغب في أن أؤكد نقطة هي أن التخلص من النسب إلى
الرحيل مازال حرا ، إذ ليس في البيت السابق وضوح لمثل هذا
التخلص . فالرابط الوحيد بين الموضوعين هو كلمة " همومي " فقط .
أما الشعراء التالون فإن التخلص في أشعارهم كان أكثر تحديدا .

يفرق الشاعر ، بعد ثلاثة أبيات في وصف ناقته بين الرحيل
والمفاخرة - الموضوع التالي الذي يعززه ويعطيه وزنا كبيرا - وذلك
باستخدامه اسم الإشارة " هذا " في البيت التاسع . يشير عبيد في الجزء
التالي ، الذي يخصصه للفخر بذاته ، ذكريات شبابه عندما كان أمثلة
للقيم القبلية - البطولة البدوية - في الحرب والسلام حيث تتقدم كل
صفة فخرية " واورب " (الأبيات : ١١ ، ١٣ ، ١٥) . لكنه يعود
بعد البيتين : ١٧ ، ١٨ ثانية إلى موضوع النسب ذاكرة شيخوخته ،
وفقدته القدرة على إعادة أيامه الماضية .

القصيدة متوازنة على نحو مثالي ، فالحركة فيها ليست بخط

مستقيم ، ولكنها دائرية : هناك خسارة وتعويض ، وهناك أيضا هم وعزاء . لكن الشاعر ينتصر على حالة السوداء ، التي انتهت ، برفع قيمة ذاته ، وذلك بتلميحها إلى التناقض بين بياض شعره الآن ، وخلصات شعره السوداء الجميلة في السابق .

إن حالة الفقد قد عوضت في هذه القصيدة بموضوع المفاخرة ككل - كما أرى - لكننا يجب أن نتذكر أيضا الملاحظة الأولى التي أثارها حموري ، وهي التضاد الأساسي بين المرأة والناقصة . فالمرأة والناقصة يومزان للحالتين المتناقضتين في حياة البدوي وهما : الاستقرار والرحيل . لم يكن رحيل الإنسان الجاهلي يتجه إلى ناحية محددة كما هو الرحيل في الإسلام ، ولكنه كان رحيلاً غير قضاء لا نهاية له . وفي مثل هذه الحال يصبح الموضوع الوحيد الملموس هو الناقصة في حركتها الواثقة المحفمة لألام الشاعر المضطرب العقل ، وقوة احتمالها التي عمده ، على المدى ، بالزهو والخيلاء .

من الرحيل إلى المديح

الخطوة التالية التي سيعالجها بحثنا هذا ، هي : لماذا أضاف الشاعر موضوع المديح ، أو أي موضوع مونثيمي آخر لموضوع الناقصة ؟ أرى أنه حين انفصل الرحيل عن المفاخرة ، وحل على أنه ، أساساً ، موضوع منفصل في القصيدة ، أصبح هناك إمكانية لأن يحمل أي موضوع آخر محله ؛ وذلك حسب اهتمام الشاعر الشخصي أو السياسي وقت إنشاء القصيدة .

إن هذا واضح في قصيدة المسيب التي وجدت نحو القرن

السادس الميلادي . فالرحيل في هذه القصيدة أتبع بموضوع شعري مونوليبي هو المديح ، الذي يمدح فيه المسيب القعقاع بن معبد شيخ قبيلة تميم المشهور بكرمه . النسب الذي نجده في الأبيات الستة الأولى (١ - ٦) من القصيدة يختلف ، اعتبارياً ، عن النسب الذي وجدناه عند عبيد . كان عبيد يتحدث عن رجل عجز اعترضه الحب ، أما المسيب فقد كان - كما يبدو - رجلاً في بداية شبابه ، يملك القدرة على أن يهجر هو محبوبته ، وأن يصحو بعد فترة هيام . إننا ، في البيت السابع لا نلاحظ إنكاراً في عقل الشاعر بعد أن أعرضت عنه محبوبته (إذ هي أعرضت) ، لذلك يجب أن نفترض بأن المرأة قد أفتت العلاقة بعد أن ارتحل هو مع قبيلته .

من المهم ، على أية حال ، ملاحظة أن قطع الغبوة للصلة قبل أن يقطعها الشاعر لم يؤسس على أنه تقليد يتبع بعد . فالنسيب لم يحتو على أي نوع سابق من العناصر السردية التقليدية مثل الأطلال ، والخيال الذي كان نادراً ، فهو ينصرف كلياً إلى وصف الغبوة ، وإلى العلاقة الحقيقية بين الحبيبين .

علينا أن نلاحظ أيضاً بأن التخلص من النسيب إلى الرحيل في البيت السابع يرتبط بالبيت السابق عليه ارتباطاً أقوى مما كان عليه التخلص في قصيدة عبيد ؛ إذ ليس هناك مجرد تلميح بالهموم عامة ، ولكن هناك ذكراً صريحاً لنوع خاص من الهموم يتطلب عزاء هو رغبته اللقاء بمن يحب .

أما موضوع الناقة فيتناوله البيت الثامن الذي يعطي الانطباع بأنه موضوع منفصل داخل القصيدة ، لكن العلاقة بين

الرحيل وفخر الشاعر بنفسه مازالت واضحة جداً . إنه لا يمكن أن يعد - في هذه الحالة - موضوع رحيل ، بالمفهوم الاصطلاحي العربي الصارم للكلمة ، ذلك لأن المسيب يفتخر فقط بالصفات الممتازة لركوبته ، وهي الصفات التي يحمل كل منها قدراً من المبالغة .

أما المديح - الموضوع النهائي - الذي ظهر للتو في هذه القصيدة ، فهو ، فعلياً قطعة شعرية أضيفت بدون تخلص لموضوع الناقلة . يبدو أن الشاعر قد أحس بعدم الحاجة إلى ربطه بالموضوع السابق عليه . ويمكن أن نذهب في الملاحظة أبعد من هذا فنقول: لم تكن هناك إشارة من أي نوع لرحيل الشعراء نحو ممدوحهم ، كما هو الحال في النصوص الشعرية المتأخرة .

أما بالنسبة لحالة المسيب فإن مديحه في البيت الخامس عشر يورسله مع الرياح . وفي المديح نفسه يعلي الشاعر من قيمة الكرم عند القعقاع (الآيات ١٨ - ٢٠) مقارناً إياه بالهر الذي تفيض أمواجه (بيت ٢٠) ، تلك الصورة التي فصلها النابغة الذبياني (بعد عام ٦٠٢م) في قصيدته التي مدح فيها النعمان ملك الحيرة . ثم يضيفي المسيب على القعقاع صفة الشجاعة ضد أعدائه (البيتان ٢٢ ، ٢٣) ، وصفة الإخلاص لأصدقائه (بيت ٢٤) . وهو في البيت السادس والعشرين يؤكد مرة أخرى صفة الكرم التي تعد قيمة الزعامة القبلية . إنه بانتقائه الكلمات المناسبة في هذا البيت لا يسرك مجالاً للشك في أن هذا بيت النهاية للقصيدة .

تبدو قصيدة المسيب مكتملة ، ومتوازنة توازناً حسناً في جميع أجزائها ، وهي - حسب نظريتي - تمثل البناء الأصل لقصيدة المديح .

لكن الشعراء طوروا ، حالا ، تقنيات جديدة في بناء القصيدة ، وزادوا من قوة تماسك هذا البناء .

إنجاز الوحدة الشكلية للقصيدة

تولى الخطوة التالية في تاريخ النوع الشعري الذي ناقشه ، قصيدة النابغة الذبياني التي يمدح فيها النعمان ، ملك الحيرة (٥٨٠ م - ٦٠٢ م) . تتمتع القصيدة بقيمة عالية عند باحثي العصور الوسطى . وقد أدخلها بعضهم في بعض نسخ المعلقات . وعلى الرغم من أن موضوعاتها الثلاثة : النسب والرحيل ، والمديح ، مارالت توتد إلى درجة معينة من الاستقلال السيميائي ، فإننا نجد فيها تقدما ملحوظا في تناسق الأجزاء ، مقارنة بقصيدة المديح السابقة .

إن قصيدة النابغة - كما اعتقد - تمثل أعلى درجات الوحدة الشكلية التي انجزت في قصيدة المديح الجاهلية .

يتحدث الشاعر في موضوع النسب عن الديار الصحرواية ، وهو الموضوع الذي ظل محب الاستخدام في قصائد المديح حتى نهاية العصر الجاهلي وقد بدأه النابغة بالمطلع التقليدي التالي :

يا دار مية بالعلياء فالسند أقسوت وطال عليها سالف الأسد

ويستمر ، بعد هذا ، في وصف محو آثار الديار ، ويتذكر الأيام التي كانت فيها القبيلة على وشك الاستقرار بالمكان . كانت وظيفة النسب في قصيدة النابغة هي نفسها التي في قصيدة عبيد بن الأبرص ، أي استشارة الذكريات . لكنها عند النابغة أكثر ارتباطا

بالموضوعات التالية . سأقتبس ، هنا ، آخر بيت من أبيات
النسيب، ثم أتלוه بيت التخلّص :

أُمت عِلاء وأُمتى أهلها الرُغُلوا أعنى عليها الذي أعنى على لبد
لصد عما ترى إذ لا ارتجاع له وائم القُصود على عِروسة أجسد

إنني أود توكيد النقطة التالية ، وهي أن النابغة ، في البيت
الثاني ، يعود ، بوضوح ، إلى الديار الصحراوية ، فالتعبير : "عما ترى
" يشير فقط إلى تلك الآثار الدائرة التي وصفها قبل قليل . إن هذا
يعني أن التخلّص يتصل اتصالاً وثيقاً بالشعر السابق عليه . فالنابغة ،
بهذا ، يختلف عن عبيد ، فببما نجد عبيدا يتكلم عن الهموم العامة ،
التي تحتاج أن يسلوها بالارتحال ، فإما نجد النابغة يصل بين النسيب
والرحيل بتلك الطريقة التي تشكل تنابعا سرديا للأحداث .

إننا لا نعثر في وصفه التالي لواقته (وهو الوصف الذي يحتوي
على منظر صيد رائع قدمه لغاية المقارنة) على أي تلميح ، حتى الآن ،
لارتحال الشاعر نحو هدفه المقصود ، وهو بلاط الحيرة . لكنه يصرح
بذلك في نهاية الرحيل عن طريق التخلّص :

فلنك تبلعني العِمان إن له فضلا على الناس في الأدنى وفي العبد

إن كلمة " تلك " فقط هي التي تتضمن التصور بأن الشاعر
كان في طريقه للممدوح ، حين توقف في دمنة تلك الديار . لكن
الاستدلال على أن الموضوعات الثلاثة تشكل تنابعا سرديا لوصف
رحلة الشاعر إلى الممدوح ، هو أكثر وضوحا في قصائد أخرى^(١٧) .

من المستحيل أن أقدم ما ينصف مديح النابغة في هذه الورقة ،

إذ من المحتمل أن يكون أكثر شعر المديح ، الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي ، براعة ونضجا . ثم إنه يكشف تأثير الحيرة على الشعر والشعراء في ذلك الوقت ، في أكثر من شأن. فمن ذلك مثلا ما يختص بسليمان المذكور في الأبيات ٢١ - ٢٦ .

ألف الشاعر قصيدته هذه ، وفي نيته التأثير على الملك النعمان كي يستعيد رضاه ثانية بعد أن كان قد فقد ثقته . لقد حث النعمان ضمنا على معاقبة الوشاة - أعدائه ، والثرائيرين الذين شككوا في براءته . إن المقطع المدهش حقا هو ذلك المقطع الأخير الذي يقارن فيه بين النعمان والفرات

لما الفرات إذا هب الريح له	ترمي عواربه العرين بالزهد
يمده كل واد متسع حب	فه ركاب من البسوت والخفد
يطل من غوفه الملاح معصم	بالخبرانة بعد الأيس والجعد
يوما بأجود منه سب نافسة	ولا يحول عطاء اليوم دون غد

حين نقارن الصورة في هذا المقطع بصورة المسيب المستعادة هنا ، فأننا نجد أن تطورا هائلا في التقنية الشعرية والنضج الفني قد تحقق على يدي النابغة . لقد سجل النابغة كرم ممدوحه حين جعله فوق الفرات سخاء . ثم ، بذكاء شديد ، نوه بقدرة النعمان على أن يكون قاسيا وريقا في آن واحد ، وذلك حسب اختياره هو للحالة التي يريد أن يكونها .

ونلاحظ أيضا أن النابغة يختلف اختلافا جوهريا عن المسيب في موقفه من الممدوح . ذلك أننا نجد داخل قصيدته المدحية هذه ، وبخاصة البيت الأخير منها ، حديثا لرجل من حاشية البلاط موجهها

للملكة ، أو صاحب السلطان عليه . وحينما كان المسبب قادرا على أن يمدح دون الحاجة إلى الشعور بأنه في خدمة ممدوحه ، كان النابغة قد فقد كبرياء " البطل البدوي " ، واستقلاليته . ولهذا الاعتبار تجاوزت قصيدته ، بتألقها البلاغي ، ووحدة الشكلية ، قصيدة القبيلة في عصر ما قبل الإسلام .

قد يعزى هذا ، جزئيا ، إلى العبقورية الفردية التي كان النابغة يتمتع بها ، ولكنه ، أيضا ، يدعم التطور الجماعي للقصيدة على أساس أنه مرحلة متقدمة في تطور النوع الشعري .

إن الشعراء ، في نهاية العصر الجاهلي - كما هو جلي في قصيدة النابغة - كانوا **مايزالون يركرون في رحلهم** على نوقهم المتميزة ، على قاعدة أما (أي الناقة) موضوع للفخر . لكن الفكرة بأن موضوع الناقة يمكن تصويره رحلة الشاعر نحو الممدوح قد أصبحت الآن حقيقة واقعة

هناك تحولان للنوع الشعري أرغب في مناقشتهما بإيجاز، أما التفاصيل فأحيلها إلى بحث آخر سابق لي^(١٨).

١- كان الشعراء المخضرمون في الفترة الإسلامية المبكرة يضيفون أحيانا ، على الأسلوب التقليدي في وصف نوقهم ، وصفا قصيرا للرحيل إلى الممدوح ، يؤكدون فيه صعوبة الطريق ومخاطرها . كان الرحيل يتلو التحول من موضوع الناقة إلى موضوع المديح ، الذي يحتوي اسم الممدوح عادة . والرحيل في هذه الحالة يمكن أن يكون تبسيطا للتطوير والتفصيل اللذين كان عليهما أسلوب التخلص في السابق .

وهكذا أصبح لدينا ، فعليا ، موضوعان منفصلان هما : مدح الشاعر لراحلته الممتازة ، والتلميح إلى الرحلة المتعبة بغية التأثير على المدوح . يوضح التطور الشكلي هذا ديوانا الأعشى - ميمون (٦٢٩هـ/٦٢٩م) ، والخطينة (٤٠هـ/٦٦١م) . يؤلف هذا ، بوضوح ، المرحلة الوسطى بين القصيدة القبلية في عصر ما قبل الإسلام ، والقصيدة الإسلامية التي حل فيها الرحيل إلى المدوح تماما محل وصف الشاعر ناقته الممتازة . ويمكن ملاحظة بعض الأمثلة القليلة على هذا البناء الأخير في ديواني الشاعرين المذكورين^(١٩) .

٢ - استمر هذا التطور في العصر الأموي ، على الرغم من وجود بعض الشعراء المخالفين الذين كانوا يستخدمون النمط القبلي للقصائد بما في ذلك النمط المطول لوصف الناقة كالأخطل - الشاعر النصراني - شاعر البلاط (١١١هـ/٧٢٩م) .

أما الشعراء المخترفون الآخرون أمثال جرير (١١١هـ/٧٢٩م) ، والقرزوق (١١٠هـ/٧٢٨م) فقد تركوا موضوع الناقة التقليدي ، واستبدلوا به موضوع الرحيل بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي الرحلة إلى المدوح ، حيث يؤكدون هناك إجهادهم أنفسهم ، والصعوبات التي واجهتهم في طريقهم إليه .

يمكن أن نلاحظ أيضا ، أن الشعراء في هذا العصر قليلا ما كانوا يذكرون نوقهم ، وبدلا من ذلك أصبحوا يصفون ارتحال جماعة من الرفاق مع رواحلهم ، ويعيدون حديثا مسهبا عن تعب المرتحلين، وإرهاقهم .

إننا نواجه ، في بعض القصائد الأموية ، عناصر موضوع

الرحلة خلال الحديث عن المقدمة العشقية ، كما نواجه ، أحيانا ،
الرحيل ممزوجا بالمديح^(٢٠) ، ولهذا لم يعد هناك شك في أن القصيدة
الأموية تشكل النموذج الشهير الذي وصفه ابن قتيبة ، إنها القصيدة
التي حددتها بكل أجزائها وظيفتها المديح الشعرية .

ينبغي أن نضع في الذهن أيضا ، أن شكل القصيدة الأموية
هذا ، وليس شكل قصيدة القبيلة التي وجدت في عصر ما قبل
الإسلام ، هو الذي خدم الشعراء العباسيين ، حيث شكل القاعدة
الأساس لتحولات أبعد من تطور النوع الشعري .

علينا ، في خلاصة بحثنا عن التاريخ الأولي للقصيدة، العودة
إلى أصلها ، بل يمكن القول : **يجب أن نعود** إلى السؤال : لماذا كان
الشكل الثلاثي ، المؤلف من السبب ، والرحيل ، والموضوع التالي
لهما مباشرة ، مقبولا من المجتمع القبلي ومولقا فيه عرفا وتقليدا ؟ من
الواضح أن الشكل الثلاثي يعد نموذجاً أمثلاً ، فهو مثال عالمي في
العقل الإنساني ، ولهذا فإنه لا يحتاج شرحاً أو توضيحاً . أما معالجاتي
لمشكلة الأصل فتهم ، حصراً ، بالبناء السطحي للقصيدة . أي بماذا
كان الشاعر يقول صراحة . إن هذا هو الذي أعتمد عليه في تفسيري
للشكل .

إنني مقتنعة بأن وظيفة القصيدة في المجتمع القبلي كانت في
الأساس علاجاً نفسياً ، كما في وظيفة الفن نوعاً ما . تبدأ القصيدة
بأزمة عاطفية هي الشعور بالفقد والهم . وهذه معضلة تحتاج إلى
حل . كان على الشاعر ، الذي يمثل البطولة البدوية ، أن يقدم حلاً
لهذه المعضلة ، يتسجم مع معايير القبيلة وأخلاقها . لقد حاول مرارا ،

دوغا جدوى ، أن ينسى همومه ، وأن يتخلى عن حبه ، وعن أحب ، لكن الحل لم يكن كافيا بعد ، لاسترجاع التوازن العقلي عنده . لقد كان بحاجة إلى شيء آخر ، لأجل هذا عاد إلى ناقته كي يشعر بالراحة والعزاء . ليس لدينا شك في أنه حدث نفسه بذلك . فالتناقض أثمن ممتلكاته ، وهي تمثل رمزا لكل ما هو ثابت ومستقر في حياته البدوية .

إنه ، بتروكيذه على راحلته العالية التي لم تحذله يوما ، استطاع أن ينجح فائيا في نسيان وجده ، وأن يكسب رصانته واتزانه. لقد أصبح ، بعد أن تحرر عقله ، وعاد التوازن إلى داخله قادرا على أن يتصرف كما يجب على البدوي أن يفعل ، ثم أثبت ذلك ، عمليا ، عن طريق السير في إنجاز مهمة محددة هي في قصيدة المديح ، الوصول إلى المملوح ونوغمه .

ملحق البحث*

١ - عبید بن الأبرص

فخر و ذکر الشباب

بأجله سحق اليمين البالي
والريح فيها لعلها بأذيال
والدمع قد بل مني جنب ميربالي
وكيف يقرب أو يشتاق أمبالي
منها الغواني وداع الصارم القالي
جسنة كعلاء القين شملال

بِأُذُنٍ مِّنْ عِندِ رَبِّهَا كُلُّ مَطَّالٍ
جُوزَ عَلَيْهِا رِيَّاحُ الصَّيْفِ لَاطَرَدَتْ
حَبَّتْ لَهَا صَحَابِي كَيْ أُثَالِفَهَا
شَوْقًا إِلَى الْحُسَيْنِ أَيَّامَ الْجُمُعِ إِذَا
وَقَدْ عَلَا بُيُوتِي شَيْبَةٌ لُّودَعْنِي
وَلَقَدْ أَسْنَى مُوَمَّسِي حِينَ تَحْضُرُنِي

تقري العجز بتعجيل وإرسال
كمفرد وخيد بالجو ذبال
حق شيت لها نارا لأعمال
كالهم أنسة من كف العالي
شهاد ذات مرابل وأبطال
كما اتنى مخط من ناعم الطال
في ذلكا كسر حوّل بعد أحوال
في بيت منهر الكفن مفضل
كان ريفها شيت بتل
ثم انصرفت وهي منى على بال
وحل في من منب أي بحلال
لله در مسود التمة الحسالي

زائلة بقود الرخل ناجية
مطلقة بالكبك النخم عن عرض
هذا ورهب حرب قد صوت لها
نحني مظيرة جرداء عجيزة
وكشي معلومة باد نواجدة
أوجرت جفوة عوصا لسان به
ولسوة كزهاب المسك طال لها
بأكرتها قبل ما بدا الصباح لها
وعتبه كنهها الجسو ناعمة
لديت أليها ونسا ولغني
نمن الشباب لسا لا ينم ما
والنمب حين لمس بحمل ماحة

٢ - المسيب بن علس

مدح القعقاع بن معبد

قبل الطماس ورعتها بوزاع
ليست بأرام ولا الطماع
قامت لتفتنه بمر قساع
عائنة شجت بهاء نمرع
ببزل أفرز مدمج بنماع
وصحوت بعد تشوّل ورواع
بجلافة سرح البدين وماع
خرج إذا استطقتها جلواع
مساء بين غوايه الأنماع
نوى نواديه بظهر القعاع

أرخت من سلمى بمر مراع
من غير مقلبة وإن جنالها
إذ شغيك بأصلي ناعم
ومها يرف كأنه إذ ذقمة
أو صوب غادية أدركه الصبا
فرايت أن الحكم مجتب الصبا
فقتل حاجتها إذا هي أعرضت
صكاء ذليلة إذا استطرتها
وكان قنطرة بوضع كورها
وإذا تقاورت الحصى أعتالها

وكان غار بها رماة مخرم
 وإذا أطلت بها أطلت بكل كل
 فرحت بالشجاء كالماء
 فعل السريعة سادرت جثاها
 فلأهدين مع الرياح قصبة
 نرد الماء فانزال غريبة
 وإذا الملوك تداهعت أركالها
 وإذا نهج الريح من صرادها
 احتلت بتك الجميع، وبعضهم
 ولالت أجود من خليج مفعم
 وكان يلق الخيل في حظيره
 ولانت أشجع في الأعادي كلها
 يأتي على القوم الكثير مخلصهم
 ألت الولي فما قدم ، وبعضهم
 وإذا رماه الكاشمون رماهم
 ولذاكم زعمت نعيم الله

وتمد بشي خديلهما بشراع
 لبس الغرائض مجهر الأضلاع
 تكرو بكفى لاعب في صاع
 قبل الماء ثم بالإمراع
 مني مغلفة إلى القطعاع
 في القوم بين تحمل وسماع
 أفضلت فوق أكلهم بليراع
 فلجا يبع الثوب بالجفجاع
 منصرف ليحل بالأوزاع
 مفرام الأذي ذي دقاع
 مني مني من ذوالي الزداع
 من من من من من من وقاع
 ليس من القوم في وعواع
 نودي بدنة غفاب ملاح
 معال مدروس وقطاع
 أهل الساحة والتدي والباع

٣- النايعة الدبياني

مدح الملك النعمان أبي قابوس

ما دار مئة بالعناء فالسند
 وقفت فيها أصيلاً أمثالها
 إلا الأوازي لأبى ما أبىها
 ودت عليه الفاصيه وكده
 خللت ميل نسي كان يخبئه
 أفنت علاء وأمى أهلها احتملوا

أفوت وطال عليها سالف الأبد
 غبت جواها وما بالرتع من أحد
 والنزي كالحوي بالظنومة الجلب
 ضرب الوليدة بالسحاة في الشاد
 ورفعت إلى السجقين لالتعبر
 أختي عليها الذي أختي على لبد

فعدت مما ترى إذ لا اجتماع لهُ
مقدولة بدخيس التخصي بازُلها
كان رجلي وقد زال النهار بنا
من وحشي وجرة فونسي أكارعة
أسرت عليه من الجوراء سارية
فارتاع من صوت كلاب فبات لهُ
فبتهن عليه واسمر به
وكان حمران مئة حيث يوزعه
شك الغريصة بالمذرى فالتفتها
كائه خارجاً من جيب صفحه
فظل بعجم أعلى الروق مقصاً
لما رأى واشق بفحص حاجبه
فالت لهُ النفس إني أرى طمعا
فبك لبغسي الغمان إن لهُ
إلا أرى فاعلا في الناس يشبهه
ولا سليمان إذ قال الإله له
وحشي الجن إلي قد أدلت لهم
فمن أطاعك فالتعة بطاعيه
ومن عصاك فعاقبة معاقبة
إلا لبلك أو من الت مابقه
أعطى لغارة حلو نوبها
الأوبى المانة المتكاء ريتها
والأدم قد حوت فتلا فراقها
والمراكض ذبول الربط فالتها
والخيل لمزع غرباً في أيتها
احتكم كحكم فاة الحسي إذ نظرت
يطة جانباً بقي وتبعه

والم القود على غيرة أجد
له صريف صريف القعو بالمسد
يوم الجليل على قنائل وحيد
طارى المصير كمتب الصيقل القرد
توحي الشمال عليه جامد البرد
طوع الثوبت من خوف ومن صود
صنع الكعوب نويات من الحرد
طعن المعارك عد المتجر التجيد
طعن المتجر إذ يشقي من الغصد
مقود ضرب نسوة عد ففاد
في حالك اللون صدق عرو ذي أود
ولا ميل لي عقل ولا قود
وإن مولك لم يلم ولم يعيد
فضلاً على الداني في الأذى وفي البعد
ولا أحاشي من الأقوام من أحد
قم في البرية وحذوها عن القيد
يكون تدثر بالصفاح والغصد
كما أطاعك وأدلك على الرشد
تهي الظلوم ولا تغد على ضميد
سقى الجواد إذا استولى على الأسد
من المواب لا تغطي على لكيد
سعدان نوبخ في نوبها البسد
مشدودة برحال الجورة الجمد
نرد المواجر كالغزلان بالجرد
كالعمر تتجو من الشؤوب ذي البرد
إلى حمام هيراج وأرد النميد
مثل المرجاج لم تكحل من الرشد

لَكُنْتُ مَالَةً لَهَا حَامِلُهَا
فَلَا تَقْصُرُ السَّيْرُ شَعْتُ كَقَبْتُ
وَالْوَيْسُ الصَّيْدُ الطَّيْرُ لَمَسُهَا
مَا قُلْتُ مَسَ سَيِّءٍ مَا أُجِيتَ بِهِ
إِلَّا مَقَالَةً أَقْوَامٌ شَفِيتُهَا
أُجِيتُ أَنْ لَهَا قَامُوسُ لَوْعَدَنِي
سَهْلًا لَدَاءُ لَكِ الْأَقْوَامُ كُلُّهُمْ
لَا تَلْفُ لَنِي بِرُكْنِي لَا كَلَاءُ لَهُ
لَمَّا الْفَرَاتُ إِذَا هَبَ الرِّيحُ لَهُ
يَمْنَهُ كَسَلٌ وَلَا مَسْتَرَعٌ لَجِبَ
يَقْبَلُ مِنْ خَوْفِهِ لُجْلُجُ مَصْمَا
يَوْمًا بِأَجْرٍ مِنْهُ مَسْبَبُ نَاقِلَةِ
هَذَا التَّعْدَادِ لَمَّا لَسَمِعَ بِهِ حَسْمَا
مَا إِنَّ ذِي عِلْفَةٍ إِلَّا تَكُنْ نَعْمَتُ

الهوامش

* عنوان البحث في الإنجليزية هو The Origins of The Qasida Form. وقد نشر في

كتاب : Qasida Poetry In Islamic Asia and Africa (Tow Volumes) وعنوانه

الفرعي هو Classical Traditions and Modern meanings. Edited by stefen Sperl and christopher shack. E. J. Brill, Leiden - New York. Köln, 1996.

** أستاذ الأدب العربي القديم ، ورئيسة معهد دراسات اللغات السامية والعربية في جامعة برلين الحرة بألمانيا

*** أستاذ الأدب والنقد في جامعة اليرموك - الأردن

(١) ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن ، المصنف في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، تحقيق محمد عيسى الدين عبدالحميد (حردان) ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣ - ١٩٦٤م ج ١ ص ١٨٨ (الطبعة الرابعة ، دار الجبل - بيروت ١٩٧٢م)

(٢) انظر Jacob, R. Studien Zur Poetik der altarabischen, Qasida, Franz. Stienen, Wiesbaden, 1971, p. 1.

* سلاحظ القارئ العربي بعض الاختلاف في تسمية بعض المصطلحات المذكورة له فقد حاولت الالتزام باللفظ الحرفي لهذه المصطلحات ، لأنني وجدت لدى ياكوبي - في أثناء مناقشتي لها - صيف هذا المصطلح في برلين مفاهيم خاصة عن الناقة والرحلة والغزل والسبب وما إلى ذلك. [المترجم]

(٣) انظر مادة (سبب) في Eneyclo paedia of Islam .

* تعني كتاب " القصيدة الشعرية في الأدب الإسلامي في آسيا وأفريقيا وهو الكتاب الذي يضم بعضها وبمؤلة أخرى من العالم الإسلامي ومن أفريقيا ، وقد صدر في جزأين كبيرين كما أشرت سابقاً [المترجم]

4) Guidi, I I P "nasib" nella qasida araba in Actes du XIVe Sicle congrès International des Orientalistes, Alger 1905, Vol 3, Paris, 1907, pp. 8 - 12 .

5) Johnstone, T., Nasib and mansogur, Journal of Arabic Literature (JAL) vol. 3, 1972, pp. 90 - 95.

6) Richter, G. "Zur Entstehungsgeschichte der. Altarabischen Qaside, Zeitschrift der, Deutschen Morgenlandischen. Gesellschaft, (Z D M G) Vol 2, 1938, pp 552 - 69 .

7) Bloch. A. "Qasida". Asiatische, Studien. Vol2, 1948, pp 106 - 132.

- 8) Op. Cit. p 132.
- 9) Blachere, Régis, Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du xve siècle de J. c 3 Vol5, Arden - Maisonneuve paris, 1952, 1964. p 184.
- 10) Grunebum G. Von. "Zur chronologie der fruharabischen Dichtung . Orientalia, N.S. Vol. 8, 1959. pp 328 - 45.

* تشير إلى قول عبيد :

هنا ، وبيت حبيب قد سموت لها حتى شبيت لها تساراً يا شـمال

[الترجم]

- 11) Monroe, James : " Oral composition in pre-Islamic poetry, Journal of Arabic Literature, Vol. 3, 1972, pp 1 - 53.
- 12) Zwettler, M. The oral tradition of classical Arabic poetry, Ohio University press, Columbus, 1978.
- 13) Petracek, K. The semantic structure of the romance of "Antar and its character" folia orientalia. Vol. 19, 1978, pp 57 - 63.
- 14) Jacobi, R. Studien zur Poetik der attanabischen Qasida. Franz Steiner, Wiesbaden, 1971, pp. 54, 66.
- 15) Jacobi, R. "The Camel - Section of the Panaggrical ode" Journal of Arabic literature, vol. 13, 1982, pp. 1 - 12.
- 16) Hamori, A. The art of Medieval Arabic literature University Press, Princeton, 1974.
- 17) Jacobi, R. Studien zur poetik der attarabischen, Qasida, p. 61.
- 18) Jacobi, R. The camel - section of the panagyrical ode. pp. 1 - 22.

١٩) انظر المرجع السابق ص ٨ - ٣١

٢٠) المرجع السابق ، ص ص ١٤ - ١٩

* يتألف ملحق البحث النصوص الثلاثة التي اعتمدت عليها الأستاذة المذكورة وبناتنا يساكوبي في طرح نظريتها عن اصول شكل القصيدة وهذه النصوص على التوالي

١ - قصيدة عبيد بن الأبرص

٢ - قصيدة المسيب بن علس

٣ - قصيدة النابغة الذبياني



**نماذج من الخطاب
المجازي في الشعر
الجاهلي**

موسى ربابعة

يحاول هذا البحث أن يناقش ظاهرة تتكرر في الشعر الجاهلي، وهي ظاهرة مخاطبة الجمادات والأشياء المعنوية والحيوانات على أنها كائنات حية ، إضافة إلى خطاب الشخص الميت على أنه كائن موجود يسمع ويعي .

وإن هذا البحث سيقصر على معالجة الشواهد التي يقسرون الخطاب بها بالنداء ، ولن يلتفت إلى شواهد الخطاب الأخرى ؛ لأنها تحتاج إلى بحث مستقل وذلك ؛ لأن هناك ألواناً من الخطاب لا تقترن بالنداء ، وإنما تأتي على شكل حوار ، ومن هنا تأتي أهمية الخطاب المقترون بالنداء ؛ لأنه يجسد إحساساً عميقاً يتولد من خلال النبرة التي يحدتها أسلوب النداء في سياق النص الشعري .

وهذا اللون من الخطاب قريب مما يسمى بالبلاغة اليونانية بالـ *Apostrophe* ، وكان يقصد به أن يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أشخاص ميتين أو أن يخاطب الأشياء الجامدة والأشياء المعنوية خطاباً مباشراً مقترناً بالنداء^(١) . وفي ضوء هذا التعريف فإن الـ *Apostrophe* يلتقي مع التشخيص *Personification* حتى إن التشخيص ليعد فرعاً منه^(٢) إلا أنه يختلف عن التشخيص في خطاب الشخص الميت .

وتعتمد هذه الظاهرة على الخيال الشعري وقدرته على

الابتكار في تكوين مواد جديدة تنجم مع ما يريد الشاعر أن يعبر عنه ، وقد ظهرت قدرة الشاعر الخيالية من خلال التفاعل القائم بينه وبين الأشياء المحيطة به ، والخطاب - كما هو مألوف ومعروف - يوجه إلى الإنسان ، ولذلك يبدو خطاب الجماد والحيوان والشيء المعنوي والشخص الميت أمراً غريباً يعث على الدهشة ، وأن هذه الدهشة ناتجة عن إقامة علاقات مع الأشياء ومحاورتها للوقوف على كنهها وأبعادها من خلال علاقتها بالإنسان .

وقد ورد هذا اللون من الخطاب في الشعر الجاهلي بصورة واضحة ، ولذلك فإن دراسة مثل هذا الأسلوب من الصبر لابد أن تكشف عن قوى التفاعل القائم بين الشاعر والعالم المحيط به ، إذ إنها تعكس مدى العلاقة التي تربط بين الشاعر والأشياء الجامدة والمعنوية ، وتحسد رؤيته وموقفه من الأشياء . وإن خطاب الأشياء التي لا تخاطب في العادة أمروثيق الصلة بالموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر ، ويحتوي على شيء من الغرابة التي تحدث دهشة يستطيع الشعر من خلالها أن يهز أعماق المتلقي ووجدانه .

وإن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر الجاهلي بالبيئة المحيطة به هي التي تدخلت في تكوين رؤى جديدة للأشياء ، وبخاصة أن الشاعر الجاهلي لم يكن بعيداً عن أشياء الوجود التي كان يراها . فهو لم يرها صامته خرساء وإنما رأى الأشياء نابضة بالحياة لأنه عكس ما في نفسه عليها . والشاعر الذي وجد نفسه أمام أكوام من الحجارة تتكلم مثله ورافق الحيوان في حله وترحاله ظن أن الحيوان يعي ويدرك فتوجه إليه بالخطاب ، ورأى الليل مليئاً بالرهبة

والخوف فصرخ في وجهه وهكذا. ولذلك فإن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة ، وإنما يرى أنها نابضة بالحياة قادرة على الحديث ، فحاورها وعكس مشاعره من خلال هذا الحوار.

ولذلك لا تبدو الدنيا للإنسان البدائي جامداً أو فراغاً بل عارمة بالحياة، " وإن البدائي قد يجابه أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة في أية لحظة لا كـ "هو" بل كـ " أنت " والأنت في هذه المجاهدة تكشف عن الفردية والخواص والإرادة ، وقد ينجم عن التجربة المتكررة للعلاقة بين الأنا والأنت نظرة شخصية لا تناقض فيها ، فتشخص الأشياء والظواهر المحيطة بالإنسان على درجات متفاوتة فهي حمة بشكل ما ولها إرادة خاصة ^(٣).

يسلط هذا النص الضوء على قضية مهمة جداً ، وهذه القضية تعكس وجهاً حقيقياً لطبيعة تعامل الشاعر الجاهلي مع الأشياء المحيطة به ، فهو لا يرى الأشياء غريبة عنه ، ولذلك يسعى إلى إقامة علاقة معها هي علاقة الأنا بالأنت ، ولم يتهاى له إقامة مثل هذه العلاقة إلا من خلال اللجوء إلى الأسلوب المجازي المعتمد على الخطاب ، فهو يرى الأشياء الأخرى على أنها كائن آخر لكن هذا الآخر لا ينفصل عن الأنا بتاتاً ، ولذلك جاء الخطاب المجازي ليميز كنه علاقة الشاعر مع أشياء العالم المحيط به .

يمكن تقسيم ألوان الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي في الأقسام التالية : مخاطبة الطفل ومخاطبة أجزاء الجسم ومخاطبة الشخص الميت ومخاطبة المعنويات ومخاطبة الحيوان .

١ - خطاب الطفل :

تكاد اللحظة الطفلية في القصيدة الجاهلية تكون من أهم العناصر التي تتكون منها القصيدة ، وذلك لأنها تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان ، ولكن ليس المكان الذي كان وإنما المكان في حالته الراهنة ومما طرأ عليه من تحول وموت وخراب ، وإذا كان المكان جغرافياً لا يعني للإنسان شيئاً كثيراً إلا أن المكان التجربة هو الذي يعني .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قامت حول الطفل في الشعر الجاهلي إلا أن هذه الدراسات لم تحس ظاهرة مخاطبة الطفل إلا مساً خفيفاً ، وهذه الظاهرة ليست ظاهرة بسيطة وإنما كثرة ورودها في الشعر الجاهلي حتى أصبحت عنصراً من العناصر المشتركة بين الشعراء كغيره من العناصر التي يشار إليها في الحديث عن المقدمة الطفلية .

وليس هناك من شك في أن مخاطبة الطفل تكشف عن وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به ، وقد تكررت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي حتى شكلت ملمحاً أسلوبياً وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطفل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة .

إن هناك اعترافاً عند بعض الشعراء مؤداه أن الأطلال لا يمكن أن تفهم وتذكر ولذلك لجأوا إلى وصفها بالخرس وبالصم والعجمة ، ومن الأمثلة عن ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

٢ الدار غيرة هذا الأثر لا بالدار لو كلمت ذا حجة م^(٦)

ويقول عدي بن زيد العبادي :

أَسْأَلُ الدَّارَ وَقَدْ حَبَّيْتُهَا عَنْ حَيْبٍ لَرَأَى بِهَا صَمَمٌ^(٧)

ويقول سلامة بن جندل :

وَقَفْتُ بِهَا مَا إِنْ بَيْنَ لَسَانِي وَهَلْ تَفَقَّهَ الصَّمَمُ الْخَوَالِدَ مَطْلَبِي^(٨)

ويقول بشر بن علق :

وَقَفْتُ بِهَا صَدْرَ النَّهَارِ مَطْلَبِي أَسْأَلُهَا لَأَسْجَعِمَتْ أَنْ تَحْبِي

وَمَا دَكَّرْتُ مَا أَغْنَى عَلَيْكَ وَأَعْبَحْتُ^(٩)

وإذا كان بعض الشعراء قد وجدوا في الديار أحجاراً هامة تتصف بالعجمة والصمم ، فإن بعضهم حوَّج على هذه الرؤية وبث في الديار حياة عارمة ، ورفضت عيون الشعراء أن تروى الأطلال على حقيقتها وإنما حاولوا أن يمثوا في الديار حياة ، لأنهم يرفضون التهدم والحراب والقفور والجذب ، لأنها عناصر لا تسعف على الماضي في الحياة .

ويمكن تقسيم خطاب الأطلال إلى قسمين ، قسم يقصد به الشاعر الأخبار عن الديار وما آلت إليه من خراب ودمار وحسب ، وقسم آخر يخاطب فيه الشاعر الطفل وكأنه كائن حي ويدرك ، ولا يقف عند هذا الحد وإنما يضيف على الديار حالات من المهابة ويحييها ويتمنى لها الحياة . وفي القسم الأول يحاول الشاعر أن يشعر إحساس القارئ وذلك حين يتوجه إلى الطفل بالمخاطبة ، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر :

يا دار أسماء بين السّفح فالرحب أنقى وعنى عليها ذاهب الخطب^(٨)

ويقول النابغة الذبياني :

يا دار مئة بالعلاء فالسند ألفت وطال غلبها سالف الأبد

وقلت فيها أصلاً أنالها عثت جواباً وما بالربيع من أحد^(٩)

ومما يلاحظ أن الشعراء كانوا يضيفون الديار إلى أسماء محبوباتهم مثل "دار أسماء" و"دار مئة" وغير ذلك من الأمثلة ، ثم يأخذ بعض الشعراء في أحيان معينة في ذكر ما طرأ على الديار من خراب وموت وأفكار ، ومن هنا يكون نداء الديار مقترناً بما حل بهذه الديار من قديم . ولذلك يتحول النداء إلى صرخات من الألم والتحرق والحسرة . وهذا يكشف عن معاناة الذات الشاعرية أمام التحول الذي حل بالديار .

وفي بعض الأحيان يأخذ الشاعر بذكر بعض التفاصيل عن أسباب قديم الظل مثل الريح والمطر وما تحمله من صفات تدميرية ، يقول عبيد بن الأبرص .

يا دار هد غداً كل قطال بالجو مثل سحبي البنت البالي

جرت عليها رياح الصيف فاطرحت والريح ممّا نفيها بألبال

جئت فيها صباي كي أنالها والدمع قد بلّ مني جب سربالي^(١٠)

ويشتمل مثل هذا الأسلوب على رؤية الإنسان الجاهلي أمام فكرة التغيير والتحول التي يراها تجري في الحياة، وبأني النداء في المقام وكأنه إيقاظ للشعور الإنساني الذي يدهش أمام التحول ، وعلى الرغم من وعي الشاعر التام بأن الخطاب لا يفيد إلا أن هذا

تكريس للشعور الإنساني ، وإبراز له أمام صدمة التحول التي يرفضها الشاعر.

وتتقرن مخاطبة الطلل بإيقاظ الأسى واللوعة في نفسية الشاعر وتأتي المخاطبة وكأنها إعلان للوجود والألم الذين يسيطران على الشاعر ، ومن هنا فإنه لا يرى في الطلل لا الهم والوجع ، يقول لقيط بن يعمر الإيادي :

يا دارَ عمرةٍ من مُقتلها الجرعا هاجت لي الفمُّ والأحزانُ والوجعُ
تامت لإيادي بذاتِ الجرعِ عرعبةً مرنَ ترميداً بـداتِ العذبةِ اليأسُ^(١١٦)

إن إحساس الشاعر بالمكان جعله يقطن إلى قيمة هذا المكان ، فأخذ يخاطبه ويتقرب إليه . **وإن نداءه للطلل** كان نافذة استطاع الشاعر من خلالها أن يتحدث عن الديار دون أن يطلب منها شيئاً ودون أن يتمنى لها . ولكن مخاطبة الطلل لا تخرج عن إحساس الشاعر العميق بالمكان ، لأن الطلل يصبح رمزاً للتهدم والزوال وهذا يعني أن الشاعر مضطر إلى أن يعيش لحظة الصراع بين ما يريد وبين الواقع الحقيقي . فهو يريد أن يظل المكان سليماً عارماً بالحياة ، ولكن الواقع يقول بغير ذلك .

وقد التفت ابن خلدون إلى ظاهرة مخاطبة الطلل وعدها نوعاً من الأنواع الأسلوبية التي يعتمد عليها الشعراء في بلورة مواقفهم ورؤاهم، يقول : " فإن لكل فن من الكلام أساليب تخص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول في الشعر يكون بمخاطب الطلول كقوله :

يا دارَ مئةٍ بالعبياءِ فالشند أوتت وطال عليها مالفُ الأبدِ^(١١٧)

إن محاولة الشعراء القائمة على محاورة أشياء لا تحاور في الحقيقة تبرز حقيقة تفيد بأن الموقف الشعوري يتدخل في طريقة الصياغة. ولذلك فإن مخاطبة الطفل لا تخرج عن الرؤية العامة التي كان الشاعر الجاهلي يراها عندما يقف عند شواهد الخراب والموت، وإن الشعراء لم يكتفوا بكاء الأطلال وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سؤلها وإنطاقها، " وهم يعرفون ويقررون أن هذه الأطلال لا تجيب، والشاعر هنا لا يقدم لنا شيئاً يعرف أنه عديم الجدوى وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود" (١٣).

وربما يكون اكتفاء الشاعر بمخاطبة الطفل دون أن يدعو ويتمنى له هو الأساس، إذ توسع الشعراء في مخاطبة الطفل وخاطبوه على أنه كائن حي يعي ويعقل ويدرك ويحس، وهذا يقود إلى الحديث عن الضرب الثاني من مخاطبة الطفل المقترن بالنداء مع التمني للطفل بالسلامة والحياة. يقول عنتره :

فلْ غادرَ الشعراءُ من مُزَردِمِ	ألم هلْ عرفتِ الدارَ نَعْدَ تَوَقُّمِ
أعباكُ رَسْمُ الدمارِ لم يَكُنْ مِ	حَسِ تَكَلُّمِ كَالأَصَمِ الأَعْمِ
وَلَقَدْ حَبَسَتْ هِما طويلاً مَالِي	أَشْكُو إلى سَمْعِ دَوَاكِدِ جُحْمِ
يا دارَ عَمَلَةٍ بالجِمْهَاءِ تَكَلُّمِي	وعِمي صاحِباً دارَ عَمَلَةٍ واسْتَمِي (١٤)

لم يكتف الشاعر هنا بأن يخاطب ديار محبوبته ؛ وإنما يطلب منها أن تتكلم ، وإن الهيئة التي جاء عليها الخطاب تبرز حس التمني والتوسل والتضرع ، وكأن الشاعر يحس أنه في موقف ضعيف ، ولذلك فهو يطلب للديار بأن تتحدث ، لأن حديثها ربما يخلصه من المأساة التي يعيشها . فهو يتحدث إلى الحجارة السوداء التي لا حياة

فيها ، ولكنه يرفض أن يرى الحجارة وبقايا الديار حماداً ، وذلك لأن هذه الحجارة تصبح رمزاً من رموز الفناء ومشكلة من مشكلات الوجود التي أقلق الشاعر الجاهلي . وتأتي قيمة أسلوب الخطاب لتبرز مدى إحساس الشاعر بالحياة وما يكتنفها من تغير . فلو قال الشاعر إن ديار عبلة مصابة بالصمم والعجمة لكان المعنى إخبارياً، لكن الشاعر عندما يتحدث عن الديار بهذه اللهجة فإنه يبرز لحظة الانفجار الإنفعالي^(١٥)، فالشاعر لا يصف حالة الديار وإنما يصف الفعالة العميق إزاء الديار التي أصيبت بالموت والخراب .

إن استخدام أداة النداء مع الجماد أمر غير مألوف وغير عادي إلا إذا كان الشاعر يرى أن الجماد يحس ويشعر ويدرك . وتبرز علاقة الأنا بالآخر من خلال التوسل والتضرع ... ، فالديار تشكل محوراً أساسياً من محاور الحياة الذي كان الشاعر الجاهلي جزءاً منه . ولذلك فهو عندما يحاطب الديار ، فإنه يرى أن "الأت" تموت وتندثر ، وإن موقها واندثارها إنذار بأن الحياة لا بد وأن تنتهي ، ولأنه يصر على السلامة والسعادة فهو يتمنى هذه الأشياء للديار .

ويعكس أسلوب النداء ذروة الانفعال الإنساني أمام إحساس المرء بالزوال والموت ، ومناداة الديار تصبح إشارة من إشارات الرفض للموت ، فعنزة ينادي الديار " ... وبجها ويدعو لها بالسلامة، ثم هو يسوق هذه المعاني مساقاً خليقاً بشيء من الترويح : فقد بدأ بالنداء مضافاً إلى اسم المحبوبة ثم ثنى بالأمر فخرج به إلى الالتماس والرجاء ثم حياها وعطف إلى النداء المضاف إلى اسم المحبوبة مرة أخرى وانتهى إلى هذا الدعاء الجميل^(١٦) .

إن استعطاف الديار يصبح ملمحاً من الملامح التي تبرز لحظة العجز الإنساني أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته، ولذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفاً يعتقد أنه يعوضه عما يشعر به من عجز ، فلا حول له ولا قوة أمام مشاهد التغيير التي تطرأ على أشياء الحياة التي تتعلق بها تعلقاً مباشراً ، يقول امرؤ القيس:

الإيم صباحاً أيها الظلل البالي وهل نعين من كان في الضمر الخالي
وقل يمين إلا سعة مخلد قليل المموم ما يمت بأوجال^(١٧)

تكشف تحية الظلل والسلام عليه حرص الشاعر على أن يظل الظلل يفيض بالحياة والبهجة ، وأن يبقى... ، لكن الظلل أصبح بالياً، ولذلك فإن السعادة لا يمكن أن تتفق مع البلى والزوال ، لأن السعادة تمتزج بالخلود . فإلى جانب الفناء والروال والبلى هناك جانب البقاء والسعادة التي يسعى الشاعر إلى البحث عنها وامتلاكها، وربما يكون بحث الشاعر عن الخلود وراء إصراره على رفض الموت للأطلال ، ثم يقول امرؤ القيس :

ألا ألم صباحاً أيها الرثخ واطبق وحديث حبيب الركب إن شئت واسئق
وخذت بأن زالت ليسل خمولهم كنخل من الأعراض غير تسبي^(١٨)

يقيم الشاعر علاقة وثيقة بينه وبين الظلل، فهو يتحدث إليه لكي ... يخبره عن أرتحال القوم عن المكان ، والشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا ليرز أن المكان جزء لا يتجزأ من ذاته ووجوده ومصيره، كما أن الظلل هو تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباحج الحياة وتألقها ، وبكاء الشاعر للظل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمراً مستحيلاً .

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء كانوا يحبون الطلل بتحية أهل الجاهلية وهذا رفع من شأن المكان ومنحه صفات إنسانية عميقة الدلالات والأبعاد "فقد كان العرب يقولون في تحيتهم بينهم في الجاهلية " النعم صباحاً وانعموا صباحاً " فيأتون بلفظ انعموا من النعمة بفتح النون وهي طيب العيش والحياة ويصفونها بقولهم "صباحاً " لأن الصباح أول النهار ، فإذا حصلت فيه النعمة استصحب حكمها واستمرت اليوم كله فخصوها بأوله إيذاناً بتعجيلها وعدم تأخيرها إلى أن يتعالى النهار " (١٩).

إن اقتران النداء بالتحية يحمل تحيلاً للديار ويرز أهميتها هذا بالإضافة إلى دعاء الشعراء لها بالسلامة، وإن دعاء الشعراء لها بالسلامة يكشف عن هاجس عميق كان يعيش في دواخلهم ، وهذا الهاجس هو خوفهم من أن تنقضي السلامة . وإن هذا الدعاء ما هو إلا محاولة لإيقاف عنصر الخراب والحفاظ على استمرارية الحياة .

ومن هنا فقد جاء غمّي السلامة للديار والربيع مصلاً بالموقف العام الذي كان ينطلق منه الشعراء الجاهليون ، وهذا الموقف هو البحث عن البقاء والأمان في حياة تضطرب بالحروب والقتل والتهدم، يقول زهير ابن أبي سلمى :

لَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِزَيْتِهَا أَلَا نَعْمُ صَبَاحاً لَهَا الرِّيحُ وَاسْمُ (٢٠)

إن الشاعر حريص كل الحرص على أن يرفض عنصر الموت يورده عن الديار ، فقد تراءى له أن هذه الديار لا تزال تنبض بالحياة "وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربيع فهو مازال حياً ، والحياة إذن من الممكن أن تنبثق - دائماً - إذا

عنى بها الإنسان وأولها مشاعره وأخلص لها ... ، وكان قلبه ملمسوءاً
بحبها والتفاني في سبيلها " (٢١).

ولا يمكن أن تنقسم مخاطبة الطفل عن رؤية الشاعر للوجود
بشكل عام ، ومناداة الطفل تضحى علامة هامة على تأكيد موقف
الشاعر من قضايا الوجود التي تعترض سبيل حياته وتعطلها ، ومن
هنا يمكن أن تكون مناداة الطفل وإصرار الشاعر على سلامتها صرخة
في وجه الحياة ، التي لم تتوقف عن تشتيت الإنسان وبثرة كيانه .
" وإن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال أحبه أو بكاء دياره التي
هجرها إذا اضطر إلى هجرها لم يكن غريباً ؛ لأن الطفل عندهم
قطعة من الحياة التي لا **تُرم** كلما مضى منها جزء لا يستطيع
الإنسان رده مهما حاول فكأن الكاء على الطفل أصبح يعني البكاء
على الحياة نفسها " (٢٢).

إن مخاطبة الطفل والتوصل إليه على أنه يظل سليماً تبرز على
صعيد الموقف الشعري رؤية ذات مساس بالحياة التي كان يحياها
الشاعر الجاهلي " الذي لم يكن يتحدث عن عاطفة شخصية وإنما
يفكر - بطريقة الخاصة في مشكلات أساسية كان يحاور نفسه في
معنى الحياة ويلتمس لها العون حين يخاطب الطفل ، الطفل الذي ذهب
ولن يعود ، وهو قطعة من الحياة التي **تُرم** كلما مضى منها جزء ،
الطفل المرنى جزء من الماضي الذي لا يستطيع رده " (٢٣).

أما على صعيد الجانب الفني فإنه ظاهرة مخاطبة الطفل تصبح
من الأمور الهامة، وتتبع أهميتها في أن الشاعر يضع الطفل في إطار
الحياة الإنسانية وذلك من خلال مخاطبته بأداء النداء التي

تستخدم في نداء الإنسان عادة ، لذلك فعندما يأتي النداء على هذا النحو فإنه يشعر بذلك الانفجار الانفعالي الذي يبرز ذروة التأزم في نفسية الشاعر ، لأنه يرى أن جزءاً من ذاته بدأ بالخراب ، ولذلك يأخذ الشاعر بمخاطبة الطلل على أنه جزء من هذه الذات مع ما يرافق هذه المخاطبة من إحساس بالحزن والألم .

إن الاندهاش النابع من هذا الأسلوب عائد إلى لجوء الشاعر إلى ما هو غير عادي وطبيعي في أن يخاطب جماداً ، ويعرف أن الجماد لا يمكن أن يجيب ، لكنه يرفض هذه المعرفة ، ويصر على مخاطبته ، لأن نفسه وانفعاله يقودانه إلى هذا ، ولذلك يصبح استعمال النداء في مثل هذا السياق مسوعاً ، إذ يصبح الجماد هو "الأنت" التي ترتبط بالشاعر ارتباطاً عميقاً . ومن هنا فإن نداء الطلل يحدث توتراً ما في سياق النص الذي يرد فيه . وهذا التوتر ناتج عن غرابة مثل هذا الاستخدام الذي يكشف عن الانفعال العميق في نفسية الشاعر .

وفي حقيقة الأمر فإن استخدام النداء في مثل هذا السياق يكشف عن قدرة الشاعر على تجاوز العادي والمألوف والارتقاء باللغة إلى درجة الإيحائية والتعبيرية ، فلو أراد الشاعر أن يكون مباشراً وتقريراً لما توجه إلى الطلل بالنداء ، لأن الإيحائية التي تبرز من خلال مخاطبة الطلل تجنب الشاعر استخدام اللغة المباشرة والتقريرية ، وتجعل لغته لغة متوهجة تثير في نفس القارئ تساؤلات كثيرة ومتعددة ، وهذه هي قيمة مثل هذا الأسلوب .

وهناك بعض الشواهد على مخاطبة المكان غير المكان الطلل

كانت قد وردت في الشعر الجاهلي ومنها مخاطبة البيت ومخاطبة الجبال . ومن الأمثلة على ذلك قول عمرو بن قعاس المرادي مخاطباً البيت :

ألا يا بيتاً بالعباء بيتاً ولولا حبُّ أفلح ما أتيت
ألا يا بيتاً أفلحك لو علموني كفى كلِّ قلوبهم جيت^(٢٤)

تعكس مخاطبة البيت العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان . وما يلاحظ أن ارتباط الإنسان بالمكان يكون عميقاً ، إذا كان المكان يعني له ذكريات وأحلاماً ، ويبدو أن العلاقات الإنسانية المتداخلة هي تعطي المكان أهمية خاصة .

وقد خاطب الشعراء الجبل في الشعر الجاهلي وهذا الخطاب يكشف عن علاقة عميقة بين الإنسان والمكان الذي هو موطن التجربة . تقول أسماء المرية صاحبة عامر بن طفيل :

أبى جتلى وادي عريرة السي نأت عن قوى قومي وحس قذوئها
ألا عتياً مجرى الجنوب أفلح يداوي فرادي من جواء لبيئها
وكيف لداوي الريح شوقاً مما طلاً وعيناً طويلاً بالدموع سجوئها
ولولا لركبان نعمة عدت إلى البيت نرتجو أن تحط بجروئها
بأن أكلال الرغام غريبة موهة تكلى طويلاً لبيئها
مقطعة أحشاؤها من جوى الهوى وتريح شوق عاكسها ما يريغها^(٢٥)

تأتي مخاطبة الجبلين في هذه الأبيات ، وتحدث الشاعرة إلى الجبلين لأنهما يذكرانها بالحبيب ، ولذلك يأتي الحديث إلى الجبال من أجل أن تسمح لريح الجنوب بالمحسوب ، لأنهما جديرة أن تذكر بالمحسوب الذي أصبح بعيداً . ومن هنا يصبح المكان الذي يقيم فيه

الحبيب تجسيداََ رائعاً للعلاقات الإنسانية من خلال إبراز عنصر المكان، ويبدو أن موتيفة مخاطبة الجبل قد أصبحت أمراً أساسياً في شعر شعراء الغزل العنبري فيما بعد ، فهذه الأبيات تذكر بما قاله مجنون ليلى :

أَبَا جَزَلِي لَمَّا بَلَغَ عَلِيَا	بَلَغَ الْعَبَا يَخْلُصُ إِلَى نَيْمِهَا
أَجْدُ يَرْفَعَا أَوْ تَشْفُو مِنِّي حَرَارَةً	عَلَى كَيْدٍ لَمْ يَسِقْ إِلَّا ضَرِيئَتُهَا
فَإِنِ الْعَبَا رِيحٌ إِذَا مَا قُتِسَتْ	عَلَى نَفْسٍ مَحْزُونٍ تَجَلَّتْ هُبُوبُهَا ^(٢٦)

٢ - خطاب أجزاء الجسم :

يبدو أن الشعراء في مختلف عصورهم كانوا قد خاطبوا بعض أجزاء الجسم ، فقد خاطب شعراء الأمم الأخرى أجزاء الجسم مثل العين والقلب^(٢٧) ، كما أن بعض الشعراء كانوا قد استخدموا بعض أجزاء الجسم كاستعارات^(٢٨).

لقد خاطب الشعراء الجاهليون العين والقلب دون غيرها من أجزاء الجسم الأخرى ، وربما يكون لهذا الخطاب إشارات عميقة الدلالات . فالعين والقلب جزءان مهمان من أجزاء الجسم ومخاطبتهما متصلة بالجانب العاطفي للإنسان ، فقد أكثر الشعراء الجاهليون من مخاطبة العين ، وقد جاء هذا الخطاب في قصائد الرثاء بشكل لافت للنظر ولذلك خاطبها الشعراء على أنها تعي ما يريدون، وكأنها إنسان له عقل وقلب ، ومن الأمثلة على ذلك قول امرئ القيس :

أَلَا يَأْتِيَنَّكَ نَكْسِي لِي جِسْمِيَا وَيَكْسِي لِي الْمَلُوكُ الْقَادِيَا
مَلُوكًا مِنْ بَنِي خَجَرَ بَنِي عَمْرُو يَسْأَلُونَ الْمُنَىةَ يُقْتَلُونَ^(٢٩)

إن افتتاحية هذه القصيدة ذات دلالة على وعي الشاعر بأهمية العين في مثل هذا المقام الذي يشعر بالحزن والأسى ، ولذلك فقد فطن الشاعر إلى مخاطبة الجزء الذي يبرز ألمه وحزنه ، فهو يتوسل لعينه أن تبكي الذين فقدتهم .

وقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى أن يخاطب عينيه بصيغة المثني ، يقول أوس بن حجر :

عَيْنِي لِأَبْدٍ مَسْكَبٍ وَتَهْمَالٍ عَلَى فِصَالَةٍ حَمَلٍ السَّرُورَةِ وَالْقِيَالِي
جُمًّا عَلَيْهِ بِمَاءِ الشَّامِ وَاجْتِمَالٍ لَيْسَ لِقَعُودٍ وَلَا الْمَلِكِي بِأَمْسَالٍ^(٣٠)

ومن الخدير بالملاحظة أن الشعراء كما نوا - في الغالب - يفتتحون قصائدهم بمخاطبة العين ويبدو أن هذا كان مدخلاً يستطيع الشاعر من خلاله أن ينفذ إلى الحديث عن الموتي وأثر موته على نفسه الشاعر ، يقول بشر بن أبي حازم :

أَلَا يَا عَيْنُ مَا لَهَا بِي لُحْمِيَا إِذَا ظَلَّ الْمَطِيُّ لِسَهْ صَرِيْفَا
أَلَا يَا عَيْنُ مَا لَهَا بِي لُحْمِيَا إِذَا صَعَرَتْ مِنَ الْغَيْبِ الْأَنْوَا^(٣١)

لقد كرر الشاعر خطاب العين في شطرين متتالين ، ومثل هذا التكرار يوحى بجو طقوسي كان يمارس به البكاء والتفجع على الموتي . وهذا من شأنه أن يذكر بما تقدمه العين في لحظة الحزن من خدمة للإنسان في تخفيفها للألم .

ويمكن أن تعد الحنساء من أكثر الشعراء خطاباً للعين في

مرائبها ، وخطاب العين عند الشعراء لم يكن بزجر العين عن البكاء، وإنما يكون بدعوتها للبكاء والتوسل إليها بأن تذرف الدموع الغزيرة، وتكاد تكون افتتاحيات قصائد الخنساء متشابهة إلى حد كبير، ومركز هذا التشابه قائم على تكرارها مخاطبة العين في معظم قصائدها التي تبدأ بمخاطبة العين وحثها على الإسراف في البكاء، تقول :

يا عيني جودي بالدموع	السحبات السواقي
ليلاً كما فاضت غروب	المزعات من الواضح
وابكي لصخر إذ لوى	بين الصرمة والصفائح ^(٣٣)

وتقول أيضاً :

أما يا عيني وبك أسعدي	ريب النعر والرمي العضوي
ولا تقي دموعاً بقدر صخر	فقد كلفت دهرك أن تقيضي
فقيضي بالدموع على كريم	رمية الحاديات ولا تقيضي ^(٣٤)

تعكس هذه الأمثلة جدوى استعطاف الشاعرة للعين في موقف الحزن والألم، فهي تخاطب العين وكأنها شخص آخر لا يتصل بجسدها ، وكأنه غريب عنها ، وهي تنفذ من مخاطبة العين إلى الحديث عن صخر ، وتجد أن البكاء يمكن أن يكون تنفيساً وتفرغاً لما يدور في نفسها من لوعة وأسى ، ومن هنا تأتي قيمة مخاطبة العين والتوسل إليها ، " فلما خاطب الشعراء موتاهم خاطبوا أيضاً العين ودمعها ، وهذا أمر طبيعي، إذ أنهم في موقف حزين ، ومن أهم مظاهره البكاء ومن ثم توجه الشعراء إلى أعينهم أن تجود بدمعها ولا تجحد^(٣٤) .

ولكثرة استخدام الشعراء هذا النمط من خطاب العين أصبح

هذا الخطاب لوناً من الألوان الأسلوبية التي تعكس وعي الشعراء في انتقائهم للكلمات والألفاظ التي يستطيعون من خلالها أن يقدموا موقفهم الشعوري والإنفعالي ، ومن هنا فقد شكل تكرار خطاب العين ظاهرة من الظواهر الأسلوبية في الشعر الجاهلي .

وليس غريباً أن يختار الشعراء العين في هذا المقام ، لأن العين هي موطن الدمع الذي يبرز حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر ، وقد كان بمقدور الشعراء أن يتحدثوا عن عيونهم ودموعهم بأسلوب آخر ، لكنهم آثروا أن يختاروا خطاب العين ، لأن أسلوب مخاطبة يتدخل تدخلاً كبيراً في إحداث أثر ما في نفسية المتلقي ، كما أن الظاهرة الأسلوبية متعلقة بالإحتمار والانتقاء تعلقاً مباشراً^(٣٥).

ومن هنا فإن مخاطبة العين ومنحها صفات إنسانية لم تأت عبثاً وإنما جاء هذا الخطاب ليعكس موقفاً إنسانياً على درجة كبيرة من الأهمية هنا ، إن مخاطبة العين لا تكشف عن بعد مجازي فقط ، وإنما تكشف عن التقاء التجارب الإنسانية وشاغلها . فما زالت الأغاني الشعبية في العالم العربي تخاطب العين ، ومخاطبة العين تكشف عن طفولة الإنسان وبرائه التي لا تريد أن تعترف بالحقائق ، وإنما تريد أن تبرز ما بدواخلها من مشاعر وانفعالات .

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد خاطبوا العين بصورة كبيرة فإن خطاهم للقلب لم يكن كثيراً ، يقول عدي بن زيد مخاطباً قلبه :

أيها القلبُ تملُكْ بِذِدْنِ إِنَّ هَمِّي فِي سَمَاعِ وَأَذْنِ
وشرابِ غُـمُـرٍ وَإِذَا ذاقه الشُّبْحُ نَفْسِي وَارْجَحْنِ^(٣٦)

يتوجه الشاعر إلى قلبه بالخطاب وكأن الشاعر كان محروماً من أصناف اللهو كلها ، فهو يدعو قلبه بقوة وعنف ليقبل على مثل هذا اللون من الحياة ، وكأن الأبيات توحى بأن الشاعر يريد أن يعرض ما فاتته فيريد من قلبه أن يتوجه إلى اللهو ، ويبدو أن الشاعر كان في ضيق فيريد أن يخرج منه ، ولذلك جاء خطابه إلى القلب بصيغة الأمر ، وهذا ما يمكن أن يكونه الخطاب المجازي فالـ APOSTROPHE ربما يكون دالاً على التمني أو دالاً على الأمر^(٣٧).

ويخاطب أبو ذؤيب الهذلي قلبه قائلاً

جَمَالُكَ أَيُّهَا الْقَلْبُ الْمَرْبُوحُ سَنَلْقَى مِنْ نَحْبٍ مُسَرَّحٍ
لَهْمُكَ عَنْ طَلَابِكَ أَمَّ عَمُورٍ عَالِيَةٍ وَأَسْتِ إِذَا صَحِيحٌ^(٣٨)

إن القلب كمواطن للهوى والعشق يصبح في هذه الأبيات شخصاً آخر يأمره الشاعر بأن يتجمل ويبدو أن هذا القلب هو معادل لشخصية الشاعر ، فالشاعر لا يخاطب القلب وإنما يخاطب ذاته في الحقيقة ، لكنه اختار أن يخاطب الجزء المهم والمتصل بالعشق والحب ، وما تثيره هواجس هذا القلب من هم وقلق .

٣ - خطاب الشخص الميت :

يعكس شعر الرثاء في الشعر الجاهلي محورين أساسيين من المحاور التي تدخل في إطار الخطاب المجازي ، وليس أمراً متخيلاً أن يعمد الشعراء إلى هذا اللون من الخطاب ، لأن هذا اللون من

الخطاب يثير أشياء أساسية كانت متعلقة بعقيدة الجاهليين . فقد خاطب الشعراء الشخص الميت بقولهم له " لا تبعد ، ولا تبعدن أو لا تبعدا " أو أن يخاطبوا الميت خطاب الشخص الحي مقرنين هذا الخطاب أداة النداء .

أما استخدامهم " لا تبعد ، لا تبعدن " فهو لون اعتاد الشعراء على ذكره في قصائدهم وبكائياتهم للميت ، وقد جاء هذا اللون من الخطاب في قصائد الرثاء بشكل مثير حتى أصبح موتيفة مشتركة تتردد في شعر الشعراء في هذا العصر :

يقول النمر بن تولب مستخدماً صيغة " لا تبعد " :

فلا تبعُدْ ولقد بغدت واجدى على قـم تصبها العمام^(٣٩)

ويقول ربيعة بن طريف :

فلا يبعدنك الله قيس بن عاصم فأت لنا عرّ عريز مؤئل^(٤٠)

ويقول النابغة :

فلا تبعدن إن المنيّة موعدة وكلّ امرئ يوماً به الحال زائل^(٤١)

وقد جاء الخطاب بصيغة الجمع " لا تبعدا " كقول النمر بن

تولب :

بين البدى وبين ترقية ضاحك	غوث اللهب والمارس مقدم
ومقابر بين الرئيس وعاقل	درست وفيها منجبون كرام
جزعاً جزعت عليهم فدعوتهم	لو يسمعون وكيف تدعى المام
ولا تبعدا وغدا الملام عليكم	وسرى فقد يفرق الأقوام
فأبيت مسروراً برؤية من أرى	فإذا أصهت إذا هي الأحلام ^(٤٢)

ويمكن أن يكون هذا الأسلوب نابعاً من موقف عام كان الشعراء الجاهليون يصدرّون عنه في رؤيتهم للموت . فقد اعتقد الجاهليون " أن الميت وإن دفن جسده بقي روحه حاضرة معهم تتبع أخبارهم وتعرف على أحوالهم ، لذلك تظل مناجاة الميت أمراً مقررّاً في المعتقد الجاهلي"^(٤٣) . وليس بعيد أن يكون الجاهليون قد بنوا مثل هذا التصور منطلقين من هذا المعتقد ، ولذلك كانوا يظنون أن الميت إذا مات خرج من قبره طائر يسمى الهامة^(٤٤) . وهذا يعني أنهم ينجون الميت لاعتقادهم أن روحه تظل ترفرف بينهم . "ومن مذاهب الجاهليين أنهم يقولون للميت إذا مات " لا تبعد " ولهم فيها غرضان: أنهم يريدون استعطاف موت الرجل الجليل وكسبهم لا يعقدون بموته ، والفرص الثاني أنهم يريدون الدعاء له بأن يبقى ذكره ولا يذهب لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته عمّولة حياته"^(٤٥) .

وفي حقيقة الأمر لا يخرج تكرار عبارات (لا تبعد ، تبعدن) عن أن يكون متعلقاً بالمعتقد الجاهلي ، إذ لم يقتصر خطاب الميت على مثل هذه الأقوال ، وإنما تجاوزها الخطاب إلى استخدام أسلوب النداء ، ومخاطبة الميت ومناجاته كأنه حي يسمع ، وتكمن وراء هذا الأمر رؤية جاهلية كانت تبرز رفض الموت وتصر على البقاء ، لأن الموت مضاد للفكرة الأساسية التي يقوم عليها الفكر الجاهلي وهي فكرة البقاء في الحياة .

وهناك أمثلة كثيرة استخدمها الشعراء وخاطبوا بها الميت مستخدمين أداة النداء ، ليشعروا أنفسهم بأن الميت لا يزال يحيي ويسمع ويدرك ، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء :

يا صخرُ كنتَ لنا عيشاً نعيشُ به
يا فارسَ الخيلِ إن شئتُوا ولم يهتُوا
لو أمهلْتُك مُلِيتُ المُنَادِيرَ
وفارسُ القومِ إن هُمُوا بقتِيرِ
ومن خلّلقَ عَفَاتٍ مَظَاهِيرِ^(٤٦)

ومن ذلك قول مهلهل :

دعوتك يا كليبُ فلم تجبني
أجبتني يا كليبُ علاك ذم
وكيف يجيبني البلدُ القفار
لقد لجمت بمارسها نزار^(٤٧)

ويقول أوس بن حجر :

أبا ذُئْجَةَ مَنْ يُوصِي بِأَمَلَةٍ
أَمْ مِنْ يَكُونُ مَخْطَبُ الْقَوْمِ إِنْ حَقُّوا
أَمْ مِنْ لَأَشْتِ دِي طَمْرِيْنَ طَمَلَالِ
لَسَدَى مَدُوكَ أَوْ لِي كَيْدِ وَالْقَوَالِ
أَمْ مِنْ لَقَوْمٍ أَصَاعُوا بِمَعْصِ أَمْرِهِمْ
بَيْنَ الْقُسُوطِ وَبَيْنَ الَّذِينَ قَدْ نَالِ^(٤٨)

ومما لاشك فيه أن هذه الأمثلة تعكس موقف الشعراء من الموت ، وليس أمراً سهلاً أن يتوجه الإنسان بالخطاب إلى الشخص الميت ، ولكن الاعتقاد ربما يكون في بعض الأحيان أقوى من الحقيقة ، ولذلك اعتقد الجاهليون أن الإنسان الميت إذا ما ذهب عنهم " فإنه سيكون معهم وفي قلوبهم ، ولعل هذا الذي حملهم على إخراج حصة مما كانوا يأكلونه ويشربونه يسمونها باسم الميت ، وعلى زيارة... الموتى والجلوس عندهم وضرب الخيام حولها وعلى... صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته^(٤٩) .

إن خطاب الشخص الميت يصبح أمراً من الأمور الداخلية في معتقد الجاهلي على الرغم من أن بعض الشعراء وجدوا أن مثل هذا اللون من الخطاب ضرباً من ضروب العبث^(٥٠) ، وهذا لا يلغي

رؤيتهم الرافضة للموت . وربما يكون غرض هذا اللون من الخطاب الكشف عن معاناة الشاعر العميقة ، وبخاصة إذا ما رثى قريباً له ، لأن النداء يبرز لحظة من لحظات التوتر أو العجز الإنساني ، ومن هنا كان الخطاب المجازي هو الأقدر على أن يعكس هذه اللحظات التي توحى بعجز الإنسان وضعفه .

٤ - خطاب الليل والمعنويات :

مما لا شك فيه أن البعد النفسي للشاعر يتدخل في الأسلوب الذي يتعامل فيه الشاعر مع الأشياء التي يصطدم بها في واقعه ، ومن هذه الأشياء التي عانى منها الشعراء الليل ، الذي أصبح همّاً وقلقاً للشاعر ، يقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرحى سدوده	عسى بأنواع المصوم ليتبى
فكنت له لما غطى بصبه	وأردف أعجاءاً وساء بكلّ كل
ألا أيها الليل الطويل ألا أهلي	صبح فما الإصباح منك بأمل ^(١٠)

يبدو أن هناك تضاداً قائماً بين الشاعر والليل ، وإن هذا التضاد قاد الشاعر إلى أن يعطي الليل صفات حسية، فهو كموج الليل وكالجمل ، وكل هذه الصفات تظهر الليل على أنه مخيف وذو جبروت لا يستطيع الإنسان أن يصمد أمامه ، ومن هنا فقد جاء نداء الشاعر ليل صرخة عنيفة فيها حدة قوة ، وهذا اللون من الخطاب يعكس الانفعال العميق الذي يشعر به الشاعر . ومن هنا " يكون إحساس الشاعر بالليل على هذا النحو إحساساً بضيق نفسي رهيب، وكأن الشاعر يتلمس الخلاص من هذا الإحساس

بالفرار من نفسه إلى المجتمع ، غير أن النهار أيضاً لا يخلو من أن يكون مصدراً للألم ، فهو عند الشاعر ليس بأمثل (أي أفضل) من الليل ، فالشاعر مهموم في كل حال متشائم من الليل والصباح جميعاً^(٥٢).

ومن هنا يأتي خطاب الليل ليعكس بعداً نفسياً مأساوياً كان الشاعر يعاني منه ، وقد جاء التعبير عن هذا البعد النفسي بأسلوب قادر على حمله وأدائه على أحسن وجه ، لأن هذا الأسلوب هو الأقدر على تصوير آمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه . وإن الصراخ في وجه الليل يصبح تمرداً على الزمن السلمي الذي يرفضه الشاعر ، وهو زمن ثقيل يفيض بالهموم ولذلك أحس الشاعر بوطأته .

بالإضافة إلى خطاب الأشياء الجامدة ، فقد خاطب الشعراء الجاهليون المعنويات ، ويعد خطاب المعنويات جزءاً أساسياً من أجزاء الخطاب المجازي بشكل عام ، ولم يحل الشعر من هذا اللون ، الذي يعكس وعي الشاعر بالأشياء المعنوية وقدرته على تقريبها ووضعها في إطار حسي ملموس إذ إن الشيء المعنوي إذا ما وضع في إطار حسي فإنه يصبح قريباً من الإنسان الذي يسعى إلى إدراك هذا الشيء محاولاً فهمه والوقوف على أبعاده .

ومن الأشياء التي خاطبها الشعراء ، الحياة والموت ، والنفس وما يعتاد المرء من حزن وشوق . وقد أبرز خطاب الشعراء للحياة بعداً ينسجم مع موقفهم منها ، الذي كان لا يخرج عن كونه عدواً لهم ، ومما هو لافت للنظر أن حديث الشعراء الجاهلين مع الحياة يرتبط بموقفهم الشمولي مع الزمن ، الذي يكون في الغالب ليس في صالحهم . إن ارتباط الدهر بأداة النداء أمر غير مألوف وغير عادي

لكن الشعراء خاطبوا الدهر ليفرغوا ما في أنفسهم من شكوى وألم ، وهذا الأسلوب في الخطاب يكشف عن ذروة التأزم أو لحظة انفجار الانفعال الذي يعيشه الشاعر ، ومن هنا يبرز الانسجام بين الأداء الشعري والمعالجة التي يعريها . يقول عمرو بن قميئة :

كبرتُ وفارقتي الأقربى	ن وأبغيت النفسُ ألا مخلودا
وباد الأحمه حتى فنىوا	ولم يترك الدهرُ منهم عمدا
فيا دهرُ قبدك فاسجج بنا	فلنا بصغر ولنا حديد ^(٥٣)

يأتي خطاب الدهر في سياق الحديث عن إحساس الشاعر بالزمن ، والحياة التي تمتلك قوة تدميرية يعجز الإنسان عن ردها جعل عواطف الشاعر هائجة ومندفعة ، ولذلك يأمر الشاعر الدهر بأن يعفو عنهم إذ إن الإنسان كتلة من الأحاسيس ، فهو ليس بصخرة وليس حديداً ، وهو يشعر بكثرة الصدمات التي يحدثها الدهر للإنسان ، لذلك ليس غريباً أن تقوم التجربة الجاهلية على أساس الصراع ... ، هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل ، الذي يستحق تحليلاً فلسفياً مطولاً إنما رمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفي ، الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة^(٥٤) .

ومن هنا فقد جاء الدهر إشارة توحى بعلم التوافق بين الشاعر والزمن ، لأن الزمن يصبح عند الشاعر رمزاً لإيقاف بشائر السعادة والنعم في الحياة . وأن يعزي الشعراء إلى الحياة مآسيهم ومصائبهم يعني أنهم كانوا يرون في الحياة قوة عظيمة يعجزون عن الصمود أمامها ، ولذلك توجهوا إلى الصراخ في وجهه " يقول زهير بن أبي سلمى :

يا دهرُ قد أكثرتَ فجحنا بِسَرَاتِنَا وقرعتَ في العظم
وسلّتنا ما ليس مُغْنِيهِه يا دهرُ ما أنصفتَ في الحُكْمِ
أجلتَ صُرُوفَكَ عن أخِي هبة حامي اللّعامِ محالطِ الحزمِ
تتوي إلى مراثٍ والده كلُّ امرئٍ لأرومةٍ يتمي^(**)

قال الشاعر هذه الأبيات في رثاء هرم بن سنان ، وتبرز هذه اللهجة في الخطاب إحساس الشاعر بما يفعله الزمن الذي يأخذ كل شيء جميل ، ويترك الإنسان في حيرة وبؤس ، وعلى الرغم من كثرة حديث الشعراء الجاهليين عن الدهر إلا أنهم لم يتوجهوا إليه بالخطاب إلا في القليل النادر، ومن خلال وضع الشواهد التي جاءت مقترنة بالنداء مع الشواهد التي غلت منه ، يمكن أن يظهر نداء الزمن نعمة انفعالية عنيقة لا يمكن أن توجد في شكوى الشاعر من الزمن بطريقة مباشرة . فالشاعر يحس أنه مظلوم يصرخ في وجه الظالم ، ومن هنا تأتي قيمة النداء المقترن بالخطاب المجازي الذي يصبح صرخة في وجه عالم لا يرحم .

إن اقتران النداء بالزمن يظهر الإنفعال العميق ويبرز قيمة الأسلوب الذي يختاره الشاعر لكي يعبر عن موقفه ورؤيته ، فأن يتخيل الشاعر بأن الزمن يعي ويدرك يأخذ أبعاداً جديدة في الشعر ، وذلك أن الشاعر يشخص الزمن بمنحه صفات إنسانية ، ويبدو أن الشاعر الذي يريد أن يعبر عن تفاقم الانفعال في نفسه يضطر إلى استخدام أسلوب التشخيص ، الذي يعطي للأشياء التي لا صورة لها شكلاً جديداً .

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد تحدثوا عن الموت بشكل

لافت للنظر ، إلا أقم لم يخاطبوا الموت إلا قليلاً ، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء :

أيها الموت لو تجافيت عن صخر
لأفترته نفساً عفيفاً
عاش حسين جبّة بتركز المنكر
فما ويسدل المرقوفاً^(٥٦)

إن مخاطبة الموت تبرز إحساس الشاعرة بالموت وموقفها منه ، فهي ترى أن الموت يضع نهاية كل الناس ، فقد أنهى حياة أخيها ، ومهما يلاحظ أن الشاعرة خاطبت الموت بقولها " لو تجافيت " لأنها توفن أن الموت لا يمكن أن يدفع ، وهذا اعتراف بأن الموت قوة لا يستطيع المرء ردها ، وخطاب الموت ليس أمراً عادياً ، وإنما هو تجاسر الإنسان على أن يقف أمام الموت الذي يراه يتحطف الأعزاء .

والنفس من الأشياء المعنوية التي تحدث الشعراء معها وخاطبوها ، فقد تحدث الشعراء مع النفس ، يقول عامر بن الطفيل :

أقول لنفسي لا تجاد بمنهها
أفني لمراح إني عمر نضير^(٥٧)

ويقول عمرو بن الإطنابة :

أقول لها وقد جشأت وجاشت
مكالك تحمدي أو تسترجي^(٥٨)

ويبدو أن حديث الشعراء مع النفس في هذه الأمثلة جاء لغرض أساسي وهو تبيان صمود المرء في القتال والحرب ، وذلك لأن الشعراء أرادوا إبراز شجاعتهم فتحدثوا مع النفس لإظهار هذا الأمر . ولكن الأمر المهم هو ذلك الخطاب المقترن بأداة النداء الذي يعطي المعنويات بعداً جديداً تكتسب من خلاله مزايا جديدة ، لأن الموازنة بين خطاب النفس الذي جاء دون أداة والذي جاء بها

تكشف عن أن هناك اختلافاً عميقاً في الأثر الذي يحدثه كلامها ، ومن هنا تأتي قيمة الخطاب المقترن بأداء النداء ، لأنه يحمل دلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها . ومثال الخطاب المقترن بأداة النداء قول عدي بن زيد العبادي :

يا نفسُ ابقي وألقي شتمَ ذي الـ أعراضُ إنَّ الجِلْمَ ما أن يُنْصَحَ^(٩٩)

إن خطاب النفس بأداة النداء يعود إلى سياق الخطاب المجازي المتعلق بتقريب الأشياء غير الملموسة ووضعها في إطار قريب من الإنسان ، فالشاعر يأمر نفسه بأن تبعد عن شتم ذوي الأعراض ، وإن زجر النفس عن غيها ومحاولة ثبها عن سوء والقبح جاء بصيغة الأمر ، التي تبرز وعي الشاعر وحرصه على أن يظل بعيداً عن دائرة سوء .

وقد خاطب أوس بن حجر نفسه في سياق الحديث عن الموت والفناء ، يقول :

أبتهما النفسُ اجلسي جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا^(١٠٠)

يشكل هذا البيت افتتاحية قصيدة أوس التي تتحدث عن الرثاء والموت والفناء ، وإزاء هذه الأشياء يجد الإنسان نفسه ضعيفة ، فيلجأ إلى خطاياها والطلب منها أن تصير وأن لا تجزع ، لأن العقل يصبح ضرورياً عندما يكون المرء في موقف ضعف ويصبح هذا البيت كشفاً عن رؤية الشاعر للموت بشكل عام ، " فقد اتخذ الشاعر من نفسه رمزاً للنفس الإنسانية في مواجهة ما تحذره من أحداث ... " ^(١٠١)

إن الحوارية التي يقيمها الشاعر مع نفسه تكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها ، وقد تجاوز الشاعر الأسلوب العادي في الخطاب ، لأنه جعل النفس مقترنة بأداة النداء ، وإذا كان قد سوغ لنفسه هذا الاستعمال فإن تسويغه منوط ببلاغة مثل هذا الأسلوب الذي يثير القارئ ، ويجعله يفتن إلى التوتر الذي يحدثه .

وقد خاطب الشعراء ما يعتادهم من حزن وشوق مثال ذلك قول تأبط شراً :

ها عهد مآلك من شوق وإبراق	ومرّ طيفر على الأهوال طرّاق
يُسرّي على الأثر والحُبات مُتعب	بمسي لداؤك من سار على مآقي ^(١٦)

يخاطب الشاعر ما يعتاده من حزن وشوق ، وهذا اللون غير مألوف في الشعر الجاهلي ، لكن الوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر تدخّل في صياغة مشاعره على هذه الشاكّة ، ثم يتفد الشاعر بعد ذلك للحديث عن الطيف وخصائصه .

٥ - خطاب الحيوان :

لقد تحدّث الشعراء الجاهليون مع حيوانهم مرات عديدة ، لكن هذا الحديث كان يخلو من استخدام أداة النداء ، وجاء هذا الحديث ليعبّر عن موقف معين أراد الشاعر أن يبرزه أو يثبته ، وذلك مثل قول عبيد بن الأبرص :

وحثّ قنوصي بغدّ وفنّ وهاجها	مع الشوق يوماً بالهجاز وميض
لقلت لها لا تضجري إن منزلاً	مأتي به هند إلى بغض ^(١٧)

ويقول عامر بن طفيل عن حصانه :

إذا أَرَوَّ من وقع الرماح زجره وقلت له ارجع مقللاً غير مُذِيرِ
وانبأته أن القسار خزايصة على اللزء ما لم يُسَلِّ عُذْرًا قَعْدِرِ
ألمت ترى أوماخهم في شُرْعَا وأنت حصان ماجذ العرقِ فاصِرِ^(١١)

إن علاقة الشاعر الجاهلي العميقة بالحيوان جعلته يرى أن الحيوان قريب من نفسه ، فهو يتألم له ويتعاطف معه ، وقد تمثل هذا بحديث الشعراء مع الحيوان " ويكلم الشعراء الجاهليون الناقة وتكلمهم ، ويكلم كل الشعراء الحيوان والنبات والليل والنهار والطير ، وليس كلامهم خيالاً بل رفعاً لما لا يعقل وجعلها رموزاً لمعنى ذاتي"^(١٢).

إن اقتران خطاب الحيوان مع السنداء لم يرد في الشعر الجاهلي بصورة كثيرة ، ومن الشواهد على ذلك الأبيات المنسوبة إلى امرئ القيس في خطابه للذئب ، يقول :

وماء كلون البول قد عاد آجناً قليل به الأصوات في كلاً مخلٍ
لقيت عليه الذئب يصوي كآلة خليق غلاً من كل مسالٍ ومن أهلٍ
قلت له يا ذئب هل لك في أخ يواسي بلا أئسرى عليك ولا يخلٍ
فقال هداك الله إنك إنما دعوت لما لم يأتك مع قبلي
فلمست بآتيه ولا أنطعمه ولاك أسقي إن كان مازكاً ذا قُسلٍ
قلت عليك الحوض إني تركته وفي صفوه فضلُ القلوب من السُجلِ
فطرب يصوي ذئاباً كسرة وعنتت، كل من هواه على سُجلٍ^(١٣)

يقيم الشاعر في هذه الأبيات حواراً مع الذئب ، وقد جاء هذا الحوار في معرض حديث الشاعر عن الافتخار بذاته ، ومن أجل

أن يبرز الشاعر تفوقه على الذئب وأن يضخم ذاته أجرى حديثاً مع الذئب ، ولكن هذا الحديث جاء بأسلوب حوارى عززه استخدام النداء في البيت الثالث ، إذ إن الشاعر يخاطب ما لا يعقل ، وربما يسوغ هذا الخطاب إذا ما أخذ بعين الاعتبار قصد الشاعر ، الذي يسعى إلى إظهار قوته وقدرته وتفوقه ، ومن هنا تصبح إقامة علاقة مع الذئب عملية ذات جدوى على صعيد إبراز رؤية الشاعر وموقفه .

وأن يتدع الشاعر شخصيات يقيم معها حواراً أمر من الأمور ، التي تبرز جانب الخيال المؤثر والفعال وقدرته على الابتكار والتأليف ، فالشاعر لا يمكن أن يقيم حواراً مع الذئب في عالم الواقع لكن عالم الفن يقوده إلى أن يهدم جدار العجمة مع الذئب وأن محدثه حديثاً فيه شيء من الأسفة .

والديك من الحيوانات التي خاطبها الشعراء في العصر الجاهلي ، ويقصد بالخطاب هنا الخطاب المقصرون بأداة النداء ، فالخنساء كانت قد خاطبت الديك واستطاعت أن تبثع علاقات مع أشياء الوجود وذلك من أجل أن تبرز رؤيتها ، تقول :

هَلْ كَذَا أَحْرَكَ مَا لَدَّ بَدَا لِيَا	أَلَا أَيْسَا الدِّيكُ النَّادِي بِسَحْرَةٍ
بَقِيَّةُ قَوْمٍ أَوْرَثُونِي الْمَاكِسَا	بَدَا لِي أَنِّي لَدَّ رُؤْيَا بَقِيَّةِ
تَعَزَّيْتُ وَاسْتَيْقَنْتُ أَن لَا أَعَا لِيَا	فَلَمَّا جِئْتُ النَّاحِيَاتِ بَنَحْتُ
وَكَيْفَ أَرْجِي الْعَيْشَ ؟ ضَلُّ ضَلَالِيَا	كَصَخْرٍ بَنَ عَمْرٍو خَيْرٌ مِنْ قَدْ عَلِمْتُهُ
تَقْسِمُ يَوْمِي قَبْلَهُ لِيَكْسَى لِيَا	وَمَا لِي لَا أَبْكِي عَلَى مَنْ لَوْ أَنَّهُ
وَعَسَا لَمْ تَسْمَعْ لَهُ الدَّهْرُ لَاحِيَا ^(٦٧)	وَأَنْ تَعْسَى لِي قَبْسٍ وَزَيْلٍ وَعَامِرٍ

بدأت الشاعرة هذه المقطوعة الشعرية بخطاب الديك دون

غيره من الطيور ، وربما قصدت الشاعرة من وراء هذا الخطاب أن الديك مشهور بالمناداة وقت السحر، وفي هذا الوقت يسمع الإنسان المهموم الذي لا ينام صياح الديك ، وفي هذا الوقت يكون الإنسان وحيداً غريباً ، فتوجهت الشاعرة إلى الديك تبته ما فيها وتشكو له ما أصابها، ويبدو أن الحديث مع الديك يصبح نوعاً من التنفيس وكما يصبح النداء عبارة عن كشف المعاناة التي تريد الشاعرة أن تكشف عنها ، ويبدو أن الديك كان أنسب الطيور للحديث معه ، وبته الأشجان ، مع أن الشاعرة توقن بأن الديك لا يمكن أن يفهم حديثها، لكن حالتها الشعرية والإنفعالية دفعتها إلى إقامة الحوار مع الأشياء التي لا يتحاور معها الإنسان عادة .

وعلى صعيد الجانب الشعري يمكن أن يعد هذا اللون من الخطاب مظهراً من مظاهر قدرة الشاعرة على امتلاكها لموضوعها الشعري ، وقدرتها على ابتكار شخصيات غير إنسانية ووضعها في أطر إنسانية جديدة ، فأنسنة الديك - وغيره من الأشياء - تعد ملمحاً أكيداً على أن الشعر يمكن أن يسوغ الأشياء التي لا يسوغها الواقع ، لأن دائرة الشعور والوجدان فرضت على الشاعرة أن تتوجه بالخطاب إلى الديك بغض النظر عن أنه يفهم أو لا يفهم .

ومن المسلم به أن مخاطبة الديك تدخل ضمن إطار استعمال اللغة المجازي ، لكن الواقع يقول بأن الديك لا يمكن أن يخاطب وأن يفهم ، وبذلك يكون مثل هذا الخطاب إشارة إلى التجاوز الكامن في اللغة الشعرية ، " فثمة تقليد آخر - مرخص فيه - لا يستطيع الشعر أن يحيا بعد فقدانه ذلك هو الجواز بألوانه وأنواعه ، أغلب

الظن أن اللغويات مستعدة لوضع قاعدة عامة تنص على أن المجاز يمثل خلافاً يعتور الكلام الفكري في أمثل حالاته^(٢٨).



يظهر من خلال الأمثلة المتقدمة أن الشعراء لجأوا إلى مخاطبة الأشياء التي لا تخاطب عادة ، وإن خطاب هذه الأشياء المرتبط بالنداء جاء بنعمات مختلفة ، فمنها ما يحتمل لهجة الأمر ومنها ما يحتمل لهجة التمني ، وكل هذا مرتبط بمنطقة الانفعال عند المبدع ، ومن اليسير للشاعر أن يتحدث عن الأشياء بلغة المجاز لكن أن يلجأ الشاعر إلى أن يخاطب أشياء جامدة ومعنوية وغائبة فإن ذلك يعني وصولاً بالمجاز إلى ذروته .

ويبدو أن استعمال الخطاب المجازي في الأمثلة المتقدمة مرتبط بالخيال الشعري الفذ ، الذي استطاع أن يخرج العبارات مخرجاً جديداً ، وهذه الصياغة الجديدة تعني كسر النمط اللغوي المعسوف والخروج بالعبارة مخرجاً جديداً يتجاوز العادي والمألوف ، وهذا من شأنه أن يجعل هذا الأسلوب أكثر إثارة في نفسية المتلقي يقول شلوفسكي " ولذلك فإن الشعر يعتمد إلى كسر القوالب "الكليشيات" اللغوية ، ليَجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تتلهمها العادة ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين^(٢٩).

إن استخدام أداة النداء مع الأشياء التي لا تنادي في الحقيقة

هو وجه من أوجه التحول التي طرأت على الشعر، إذ تصبح مخاطبة الطفل والموت والنفس والقلب والعين والحيوان كلها شواهد حية على أن الشاعر بدأ يدرك أن مثل هذا الأسلوب الذي ينسجم مع أداء التجربة ، وذلك من خلال اقتدار الشاعر على أن يكون مشيراً للعواطف ومحركاً لها باستعماله لغة غير عادية . وإذا كان بمقدور الشاعر أن يقول أن دار مية قد أقفرت فإنه كان يعي أن مخاطبة الديار بأداة النداء تكون ذات دلالة أعمق ، كما أن هناك فرقاً هائلاً بأن يقول الشاعر " إن الليل طويل وأن يصرخ الشاعر بوجه الليل قائلاً ألا أيها الليل الطويل " .

ومن هنا تصبح أداة النداء أقدر على أن تبرز لهجة الانفعال وهاجس الشاعر في أدائه للتجربة ، وبذلك يكون الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي ميرة من المرايا التي تبرز انحطاطاً أسلوبية تدل على تطور العقلية الشعرية ، لأن استخدام النداء مع الأشياء التي لا تنادى في الشعر العربي في العصور التالية للشعر الجاهلي والعصور الحديثة جاء بصورة كثيرة . ويبدو أن للموقف الشعوري تدخلاً مباشراً في اختيار الشاعر للطريقة التي يصوغ بها أسلوبه ، ومن هنا فقد وجد الشاعر أن أفضل طريقة للتعبير عن مشاعره هي تلك التي يكون بها تشخيصاً استعارياً .

وفي ضوء هذا التصور يصبح الـ Apostrophe محركاً عجبياً^(٧) ولذلك فإن هذا اللون من الخطاب يترك أثراً واضحاً في المتلقي كما أنه يحرك النفوس ويثيرها ، فعند قراءة أبيات امرئ القيس عن الليل مثلاً فإن حديث الشاعر عن الليل لا يثير المشاعر

بالقدر الذي يثوره البيت الذي يخاطب به الشاعر الليل بالنداء مباشرة.

وقد جاءت مخاطبة الشعراء للأشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها ، ويبدو أن العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب ، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة ، فيتوسل لها ، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصير والقلب جامع فيطلب منه الشاعر أن يتحمل والموت شيء كربه والليل طويل مثقل بالهموم والبيت يوقظ في النفس مشاعر الأسي أما الديك والدنب فقد وظفهما الشعراء ليعلما أغراضاً معينة .

وأن يعي الشاعر أن هناك علاقة ما تربطه بالأشياء التي تحيط به يعني ذلك أن الشاعر أخذ يقرب هذه الأشياء إلى نفسه وباشرها بالخطاب لاعتقاد خاص به (فالعرب كانوا يعتقدون أن البهائم تتكلم وجعلوا للشمس قميصاً ونسبوا لليل أبناء ، وكان من مقتضى الإيمانية التي سادت في مجتمعاتهم كما سادت في مجتمعات غيرهم من الشعوب القديمة أن تراءت لهم الأرواح في كل مكان من الشجر والحجر والنبوع والنهر والوادي والجبل ، وكان منهم العرافون والكهان والسحرة ، والشعراء يمزقون لهم الحجب ويكشفون لهم الأسرار ، والكلمة في كل ذلك صانعة لهذا العالم الأسطوري تزجيه إلى غاياته وتلمس آياته يقض مضجعهم الصمت الرهيب ويخيفهم الليل البهيم ، ويزعجهم فحيح الأفاعي وزمجرة الريح^(٧١) .

شكلت هذه الاعتقادات دافعاً للشاعر لكي يتوجه إلى الأشياء بالخطاب ، وإن هذا الخطاب الذي استخدمه الشاعر هو الخطاب المجازي ، وقد أصبح هذا الخطاب ظاهرة أسلوبية وثيقة الصلة بالاختيار ، فإن يختار الشاعر مخاطبة الأشياء باستخدام أداة النداء يعني أن هذا الشاعر رأى أن يتوجه إلى الأشياء ليسقط عليها انفعاله ، أو لترجم من خلالها آماله وعواطفه ومشاعره . وإن ترجمة هذه العواطف كانت أكثر بروزاً من خلال استخدام الخطاب المجازي غير المألوف ، لأن هذا اللون من الخطاب كان قادراً على أن يهز الإنسان من أعماقه وأن يبرز الانفعال النائر في النفس المبدعة ، وأن يخاطب عاطفة المتلقي ووجدانه ، وهذا من شأنه أن يسهل عملية التواصل بين المبدع والمتلقي ، وبذلك تكتمل الدائرة الإبداعية من خلال انتقال عدوى الانفعال من المبدع إلى المتلقي الذي تثور في نفسه تساؤلات كثيرة ، وإن قيمة لغة الشعر تظهر من خلال الأسئلة الكثيرة التي تثيرها في نفس المتلقي .

الهوامش والتعليقات

1) Gunther, Schweilde: Metzler Literatur Lexikon. 21 Stuttgart 1984.

2 - S. Barent: A. Dictionary of Literary Terms. 70 London 1964.

٣) هـ فرانكفوت - ما قبل الفلسفة ١٥١ ، ترجمة جبراً إبراهيم جبراً ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠

٤) ديوان ربيع بن أبي سلمى ، ص ١٤٦ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥

٥) ديوان عدي بن زيد العبادي ، ص ٧٣ ، تحقيق محمد عبد الجبار المعتمد ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٥ م .

٦) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٥٦ ، تحقيق فخر الدين قار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م

٧) د. يحيى الجبوري ، قصائد حامية نادرة ، ص ١٨٧ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٢ م .

٨) ديوان عمرو بن معد يكرب ، ص ٣٤ ، مجلة هاشم الطغيان ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٠

٩) ديوان النابغة الذبياني ، ص ١٤ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٧

١٠) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٠١ ، تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧ ، والأذيال - جمع ذيل وهو ما تركه الرياح في الرمل من أثر كالمزجور

١١) ديوان لقيط بن يعمر الأيادي ، ص ٣١ ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠ م والجرج - رمل يرتفع وسطه وترق نواحيه والجرج - ملى السوادي ، خرصة : امرأة خضعة ، البعا : جمع بعة وهي معد النصارى .

١٢) ابن خلدون ، المقدمة ١٢٨٩ ، تحقيق علي عبد الواحد وافي ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ وابن رشد - تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص ٢٢٨ - ٢٢٩ من كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ترجمة د. عبد الوحي بسوي دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٣

١٣) حسي عبد الجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٤ ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٨ م

- ٤٩) جوار علي . الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ٥ ، ص ١٥٩ . دار العلم للملايين بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ وانظر : Julius, Wellhausen: Reste arabischen Heidentums, Berlin - p. 183. Leipzig, 1927.
- ٥٠) د. مصطفى عبدالمطيف جباروك الحياة والنسب في الشعر الجاهلي ، ص ١٧٠ - ١٧١ ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧
- ٥١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٨ - ١٩
- ٥٢) د. هفت الشرفاوي ، دروس ومصوص في قضايا الأدب الجاهلي ص ٢٦٠ دار النهضة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- ٥٣) ديوان عمرو بن قميئة ص ٧٨ ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٧ كذلك : حبيبك ، الأسجاح . حسن الطور
- ٥٤) مطاع صفدي ، موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ ، شركة خياط ، بيروت ، ١٩٧٤
- ٥٥) ديوان زهير بن أبي سلمى : ص ٣٨٥
- ٥٦) ديوان الحنساء . ص ١٠٥
- ٥٧) ديوان عامر بن الطفيل ص ٦٥ . دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٣
- ٥٨) عمرو بن الإطاةة الخروحي حياته وما تلقى من شعره . ص ٩٤ صبعة د. حميد آدم تويهي ، مجلة المورد ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني ، ١٩٨٥ م
- ٥٩) ديوان عدي بن زيد العبادي ، ص ٧٠ ، يونس . يهراب
- ٦٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣
- ٦١) د. حسي عبدالجليل يوسف الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ٩١
- ٦٢) الفضليات ، ص ٢٧ ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٣ والعهد : ما اعتاد الإنسان
- ٦٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٤١
- ٦٤) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦٢ .
- ٦٥) د. نصرت عبدالرحمن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٦٩ ، مكتبة الأقصى ، عمان ١٩٧٦ .
- ٦٦) ديوان امرئ القيس - ص ٣٦٤ ، آجر : مطير الطعم - خليج - قليل المال
- ٦٧) ديوان الحنساء : ص ١٤٥ .

٦٨) جون كرو راسوم - الشعر كنفة بدائية ضمن الأدب وصاعته ، ص ١٠٠ ترجمة جيروا إبراهيم جيروا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط٢ ، ١٩٨٠

٦٩) د. صلاح فضل - نظرية البدائية في النقد الأدبي ، ص ٦٦ مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨

70) Brian Vickers: In Defence of Rhetoric 361 Oxford. 1988 p 361.

٧١) د. لطفي عبدالمنعم ٩ عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، ص ٨ - ٩ مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٦ .



مصادر البحث ومراجعته

- ١ - ابن خلدون ، عبدالرحمن المقدمة د علي عبدالواحد وافي ، لجنة البياض المصري ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠
- ٢ - ابن رشد تلخيص كتاب أرسطو طاليس ضمن كتاب (أرسطو طاليس : فن الشعر) ترجمة د عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣
- ٣ - أبو سويلم . أنور مرثاة الحساء الإنسانية (الموت ، النثر - المخلود) مجلة أبحاث البرموك ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٦ م .
- ٤ - الألويسي ، محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، بحاية محمد بحجة الألسري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت .
- ٥ - امرئ القيس : ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٧
- ٦ - أوس بن حجر ديوان أوس بن حجر ، تحقيق د محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩
- ٧ - بشر بن أبي حازم ديوان بشر بن أبي حازم ، تحقيق د مرة حسس ، وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٢
- ٨ - جاد المولى ، محمد أحمد . أيام العرب في الجاهلية ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٦١
- ٩ - الجبوري ، يحيى ، قصائد جاهلية نادرة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢
- ١٠ - جياوروك ، مصطفى عبداللطيف . الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧
- ١١ - الحساء ، مخاض بنت عمرو ديوان الحساء ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٨ ، ١٩٨١ .
- ١٢ - الدميري ، كمال الدين محمد بن موسى حياة الحيوان الكبرى ، المكتبة الإسلامية ، بيروت د.ت .
- ١٣ - رومية ، وهب الرحلة إلى القصيدة الجاهلية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
- ١٤ - زهير بن أبي سلمى ديوان زهير بن أبي سلمى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

نماذج من الخطب المجازي في الشعر الجاهلي

- ١٥ - سلامة بن جندل ديوان سلامة بن جندل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .
- ١٦ - الشرفاوي عفت : دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- ١٧ - الشورى مصطفى عبدالشافي شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ، الدار الجامعية ، بيروت ١٩٨٣
- ١٨ - صفدي مطاع ، موسوعة الشعر العربي ، شركة عياط ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- ١٩ - الضامن حاتم صالح : قصائد مؤمنة نادرة ، مؤمنة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣
- ٢٠ - العبي ، المفضل بن محمد المقصليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٥
- ٢١ - عامر بن الطفيل ديوان عامر بن الطفيل ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- ٢٢ - عبدالمنعم ، نظمي عبرية العربية في ربه الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- ٢٣ - عبدالرحمن ، بصرت الصورة الفنية في شعر الجاهلي ، مكتبة الألفية ، عمان ، ١٩٧٦
- ٢٤ - عبيد بن الأبرص ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق د. حسن صدر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧
- ٢٥ - عدي بن زيد العبادي ديوان عدي بن زيد العبادي ، تحقيق محمد جبار المعيد ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٥
- ٢٦ - علي ، جواد المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠
- ٢٧ - عمرو بن الاطابطة عمرو بن الاطابطة الخرجي حياته وما تبقى من شعره ، صبعة د. حميد آدم تويني ، مجلة المورد ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني ، ١٩٨٥
- ٢٨ - عمرو بن لميعة ديوان عمرو بن لميعة ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٢
- ٢٩ - عمرو بن معدى كرب ديوان عمرو بن معدى كرب ، صبعة هاشم الطعان ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٠
- ٣٠ - فضل ، صلاح . نظرية البالية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨
- ٣١ - القاضي ، أبو علي اسماعيل بن القاسم كتاب الأمالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت

- ٣٢ - قيس بن الملوح (مجنون ليلى) . ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧
- ٣٣ - القيسي ، نوري حودي الطليحة في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط٢ ، ١٨٩٤ .
- ٣٤ - لقيط بن يعمر الأبيادي - ديوان لقيط بن يعمر الأبيادي ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠ .
- ٣٥ - المعيني ، عبدالحמיד شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، السعودية - بريدة ، نادي القصيم الأدبي ، ١٩٨٢ .
- ٣٦ - النابغة الذبياني - ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٧
- ٣٧ - ناصف ، مصطفى - دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، د ت .
- ٣٨ - ناصف ، مصطفى - قراءة ثابتة لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، د ت .
- ٣٩ - النمر بن قولي - شعر النمر بن قولي . صعد د نوري حوري القيسي ، بغداد ، ١٩٦٨
- ٤٠ - الغدليون - ديوان الغدليين ، سبعة مصورة عن طعة دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥
- ٤١ - يوسف ، حسي عبدالحليل الإنسان والرمز في الشعر الجاهلي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨

٢ - الأجنبية :

أ - المترجمة :

- ١ - والنوم ، جون كرو : الشعر كلفة بدالية جنس (الأديب وصناعته) ، ترجمة جوا إبراهيم جيرا : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٣م
- ٢ - فرانكفورت ، هـ : ما قبل الفلسفة ، ترجمة جوا إبراهيم جيرا : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م

ب - غير المترجمة :

- 1 - Barent, S: A Dictionary of literary Terms, London. 1964.
- 2 - Culler, Jonathan: The Pursuit of signs. Newyork. 1981.
- 3 - Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Munchen 1963.
- 4 - Schweikde, Gunther: Matzler literatur Lexikon. Stuttgart, 1984.
- 5 - Vickers, "Brain In Defence of Rhetoric, Oxford, 1988.
- 6 - Weilhausen, Julius. Reste Arabischen Heidentums. Berlin, Leipzig, 1927.



ARCTIVE

**وجود المعنى
في مؤلفات الجاحظ**

حاتم عبيد

متنوعة وألّمت بأطراف من الأشياء جميعها وفازت - نتيجة ذلك كله - "بقيمة وثائقية نادرة" ^(٦) جعلتها أهلاً لأن تكون مصدراً مهماً لما جدّ في القرن الثالث من تحولات كبيرة وحركات نقل خطيرة ومستودعاً يهرع إليه الدارسون للوقوف على طلائع النصوص وأجناس الكتابة التي كانت تجري قبل الجاحظ وعلى عهده كالخطب والأمثال والنوادر والأخبار وغيرها مما لا يطاله حصر وتقييد في مثل هذا المقام. ويكفي للإبانة عن هذا الدور الذي اضطلع به الجاحظ أن يستحضر الدارس ذلك الكم الهائل من الخطب الذي توفر عليه كتاب "البيان والتبيين" حتى أضحى ذلك الكتاب لكثرة ما جمع من خطب "مصدراً من مصادر الخطب في الثقافة العربية" ^(٧) لولاه لسقط قسم كبير من تلك الخطب في دائرة الظل * ولعل سلطان السيان سلطان الذكر ؛ ولما كان للمتأخرين مفرغ إلى وضع استدكار * في مجال الخطبة . ولعل ذلك ما زيّن لبعض الدارسين اعتبار هذا الكتاب - متى تخفف من تلك الأحكام النقدية التي خلّله بها الجاحظ - مختارات أدبية ^(٨).

ولما تعددت مؤلفات الجاحظ تعددت المواضيع التي تدور عليها والمشاغل التي تقع في دائرتها ، فقد كثرت مواطن اهتمام الباحثين أثناء إقبالهم على الجاحظ بالدرس وتفرقت شعب القول فيه وتنازعت أدبه وفكره اختصاصات جمّة بعضها يدخل في دائرة الدراسات الحضارية وبعضها الآخر يقع في نطاق تاريخ الأفكار وقسم منها له صلة بالفلسفة وثيقة وآخر علاقته بالدين عميقة . فنشأ عن ذلك جملة من القضايا المتداولة كالإهتمام بالزعة العقلية في فكره أو الواقعية في فنه أو الكونية في مؤلفاته أو الكلامية الجدلية في نشره

كما ألفينا دراسات أخرى اهتم أصحابها فيها بدراسة خصائص الجملة الأدبية في نثر الجاحظ فبينوا ما تميز به نثره في وجوه فنية وأشادوا بما اضطلعت به كتبه من جليل الأدوار في ظهور النثر الفني عند العرب مما جعل " مؤلفاته مصدراً للإنشاء الأدبي الحي ومدرسة في النثر قائمة برأسها تسج على صورتها أشهر أعلام النثر العربي بعده " (٩)، وأشاروا إلى ما يتسم به خطابه من تعدد (١٠) إشارتهم إلى تنوع الأجناس فيه . " فالشائع أن بعضها - أي تلك الأجناس - ينتمي إلى فن النوادر وأن جانباً منها في الأخبار الأدبية وأن طائفة ثالثة في الرسائل ورابعة تقوم على الخطاب الجدلي الاحتجاجي " (١١). ووجدنا إلى جانب هذه الدراسات دراسات أخرى صرف أصحابها العناية فيها إلى ما أبداه الجاحظ في " حيوانه " و " بيانـه " و " رسائله " من ملاحظات مبثوثة ولمع متفرقة تأتي في أغلب الأحيان على غير نظام وعلى غير انتظار وتلحظ على كيفيات القول وطرائق التعبير شعراً ونثراً كان لها كبير المساهمة في تأسيس البلاغة العربية مما جعل مؤلفاته - متى نظرنا إليها من هذه الزاوية - " أهم مرجع لعلماء البلاغة بعده تشير إليه وتنقل عنه وتشيد بفضله فكانت هذه المؤلفات بمثابة الذاكرة التي حفظت لنا أطوار هذا العلم الأولى وفتحت السبل إليها كما حملت ملامح ما تلاها وتولد عنها " (١٢).

ولاشك أن في كثرة الكتابات واختلاف المناحي وزوايا النظر بركة وخيراً واعترافاً يسبق فضل ووفاء كبير ديين . إلا أن الكثرة متى لم تعقبها محاولات تأليفية قد تضر أحياناً لاسيما إذا ما انفتح باب التمجيد والرجم بالغيب فتضيع في زحمة الأقوال والآراء أمهات القضايا . كما أن تعدد النصوص الواسطة قد يصرف

الدارسين وغير الدارسين عن النصوص المصادر ويزهدهم في قراءتها وينشئ بينهم وبين الجاحظ حجاباً صفيقاً فضلاً عن أن القاريء العادي - والدارس المختص أيضاً - متى أراد الخوض في تلك الدراسات التي تتناول الجاحظ ورغب في الإطلاع عليها قد لا يعرف كيف يخرج منها وقد حصل له النفع وتمت له الفائدة . فهذه البحوث - على كثرتها وعدم انقطاعها - لم تتجه هم أصحابها - أثناء إقبالهم بالدرس على مؤلفات الجاحظ - إلى ما يجمع شتاتها ويوحد اختلافها وإلى الظفر بالخيوط الرفيع الذي يعقد بينها معاً قد نسب ويجنبها من أن تكون مشتتة واهية الروابط . فبقيت تلك البحوث - إلا في القليل النادر - بحثاً قطاعية تدور على مسائر جزئية وقضايا فرعية تعكس اهتمام أصحابها وتوجهاتهم في البحث وأصناف المعارف التي أخذوا بها ومشاكل عصورهم التي اعتنوا بها أكثر مما تفصح عن فكر الجاحظ وهووم زمانه^(١٣) . ولعل هذا . يوقننا على مسألة مهمة تكفي في هذا المقام بالارتقاء والتذكير بما وهي التي تصل بوجوه القراءة ومسالك التأويل التي تعتمدها الثقافات اللاحقة في قراءة " النصوص الأمهات " التي " لا بد من معاودة النظر فيها لأنها هي التي تحمل في العادة الجينات التي تكون هذه الثقافة وتعطيها قسماً الأساسية وتوحد بها أو غيرها في التاريخ^(١٤) .

وقد آثرنا - لتلك الأسباب المذكورة - أن نعتمد - في قراءة الجاحظ - مدخلاً يمكننا من الوصل بين مؤلفاته وشقها طولاً وعرضاً وبيان ما ينتظم شتيت أفكاره من رؤية موحدة دون أن ندعي أن القراءة التي نعلمها هي أسلم السبل وأقوم المسالك . ولا بأس من

التذكير بأننا لا نجعل من وكدا ومدار اهتمامنا في هذه القراءة - محاولة الظفر بالأفكار التي عرضها الجاحظ في مؤلفاته والقضايا التي أثارها فيها ولا نبحث في مذهب الرجل الكلامي ووجوه صلة فكره بأهل الاعتزال ومدى صحة القول في المدرسة الكلامية التي نسبت إليه كما أننا لا نشد التحقيق فيما قلعه الجاحظ من " نظريات " حول الطبيعة والحيوان ومقارعتها بما وصل إليه العلم الحديث أو بما أورده أرسطو في كتاب الحيوان^(١٥). وإنما اهتمامنا سينصرف - أول ما ينصرف إلى الآليات التي تنتج تلك المؤلفات وتوجه فعل الكتابة وكيف بنية الآثار وسيرة الأفكار وتسهم - إسهاماً غير قليل - في تفسير جنوح الجاحظ في **جل مؤلفاته إلى الاستطراد وقطع الاسترسال والخروج عن الموضوع وذكر الشيء بالشيء وجعل الكتابة كالحديث ذات أشجان وأفان لا تستقر عند موضوع ولا تثبت على وضع مما جعل " الاستطراد أساس مهجه في التأليف حتى عرف به دون سواه "**^(١٦). ولعل الذي زين هذا الوجه من القراءة أمران في كتابة الجاحظ وقف الدارسون عندهما وأجمعوا على كونهما من خصائص نشره ولوازمه : أمر أول يتصل بما كنا منه بسبيل ونعني بذلك سمعة الاستطراد التي تأوها أكثر من دارس على أنها علامة قصور تنبئ بعودة الجاحظ عن السيطرة على مادة مؤلفاته وانفلات تلك المادة منه وعجزه عن إحكام تبويبها وإخراجها في هيئة منظمة^(١٧). وأمر ثان يتمثل فيما أبداه فريق عريض من الدارسين من ملاحظات متشابهة - دون أن يدفعوا بها أو يعملوا على تطويرها - تتصل بطمرنك التزعة الحجاجية في كتابات مقارني بين التوحيدي والجاحظ قائلًا :

فالجاحظ قدير على الجدل وإبطال الحق وإحقاق الباطل وتزيين القبيح وتقبيح الحسن بما يستخدم من مقدمات منطقية وأدلة خطابية وشوية ماهر في تأييد دعوى أو إثبات قضية أو نقض فكرة ". ليستتج الباحث على إثر هذا الكلام استنتاجاً متسرعاً ويقول : " ومن هنا كثيراً ما يدافع عن آراء لا يدين بها ثم ينقضها ولهذا كثير تناقضه" (١٨).

وما كان هذا الباحث ليقع في مثل هذا الخطأ فيجعل من الجاحظ مفكراً كثير التناقض إلا لأخذه بالنظرة الجزئية وعدم محاولته الوصول بين مؤلفاته . ولو تم له - ولغيره من الذين حملوا الاستطراد على أنه ضعف في المنهج - ذلك لتبين القوم أن مؤلفات الجاحظ - وبهمنها منها في هذا المقام كتاب الحيوان وكتاب البيان والتبيين - تجري إلى غاية واحدة وتنافع عن أطروحة أم ثابتة تتمثل في ربط الوجود بالمعنى وإكسابه دلالة" (١٩). وحمل كل موحود فيه - كبر شأنه أم حقير ، حسن منظره أم قبح - دالاً على حكمة الخالق التي بثها في مخلوقاته . فذلك بشهادة الجاحظ " هو أصل المقالة والقطب الذي تدور عليه الرحي" (٢٠). والسبب الداعي إلى جمع ما جمعه من نصوص . يقول الجاحظ مبيناً وجه الحكمة من عقد مناظرة بين الديك والكلب والاستفاضة في ذكر محاسن كل واحد منهما وعيوبه : " ألا ترى أن الجبل ليس بأدل على الله تعالى من الحصاة ... والنسار والفلج وإن اختلفتا من جهة البرودة والسخونة فإنهما لم يختلفا في جهة البرهان والدلالة" (٢١). فإذا بالكون - وفق تصور الجاحظ - كتاب مفتوح تشهد كل صفحة وكلمة فيه على وجود الصانع . وإذا بكتاب الحيوان - وهو كتاب ضخيم أقبل فيه الجاحظ على تصنيف الحيوانات

وقسمها أقساماً وفق مقاييس متعددة وتحدث فيه عن طباعها وعجائب خلقها مستنداً في ذلك إلى الشعر أحياناً وإلى معارف عصره طوراً وإلى علوم الأوائل طوراً آخر - كانت الغاية من وراء وضعه وإلحاق العمر في جمعه بيان وجه من الوجود المؤدية إلى معرفة الخالق الذي هو غاية كل معرفة وغاية كل تفكير مهما كان مدار تلك المعرفة وموضوع ذلك التفكير . لذلك فلا عجب أن نصادف الجاحظ يدخل الحديث في المفاضلة بين الديك والكلب على ما يبدو فيه من تفاهة وإسفاف في دائرة علم الكلام مدافعاً في عطف غير قليل - عن شيخين من شيوخ المعتزلة بخوضان في ذلك الحديث قاطعاً السبيل أمام كل شاك **تسول** له نفسه بالازراء بذنك الشيخين والسخرية مما يبذلانه من طاقة في ذلك الموضوع . فإن قال قائل: " وأي شيء بلغ من قدر الكلب وفصيلة الديك حتى يتفرغ لذكر محاسنها ومساوئها والموازنة بينهما والتنويه بذكرهما شيخان من عليّة المتكلمين ومن .. المتقنين وعلى ألهما متى أبرما هذا الحكم وأفصحاً بهذه القضية صار بهذا التدبير بما حظّ وحكمة ... وسيعود ذلك عنراً لهما إذا رأيتهما يوازيان بين الذباب ونبات وردان " . أو قال : " هذا باب من أبواب الفراغ وشكل من أشكال التطرف وطريق من طرق المزاح وسبيل من سبل المضاحك ورجال الجد غير رجال الهزل وقد يحسن الشيء بالشاب ويقبح مثله من الشيخ " (٢٢) . اعتبر الجاحظ هذا الكلام ونحوه صادراً عن " عبد لم يفهم عن ربه ولم يعقل عن سيده إلا بقدر فهم العامة أو الطبقة التي تلي العامة " (٢٣) .

مبيناً بعد عشرات الصفحات من هذا الكلام اتجاهه وهدفه من البحث

في الحيوان ومن الخوض في الذئك والكلب ومقصوده من " قدرهما " وهو ما عبّر عنه قوله الذي ورد صريحاً لا يحتمل أكثر من تأويل : " فليس لقدر الكلب والذئك في أنفسهما وأثامهما ومناظرهما ومحلهما من صدور العامة (..) ولسنا نقف على أثامهما من الفضة والذهب ولا إلى أقدارهما عند الناس وإنما ننظر فيما وضع الله عزّ وجلّ فيهما من الدلالة عليه وعلى إتقان صنعه وعلى عجب تدبيره وعلى لطيف حكمته وفيما استخرج لهما من عجائب المعارف وأودعهما من غوامض الإحساس (..) ودلّ بهما على أن الذي ألبسهما ذلك التدبير وأودعهما تلك الحكم يجب أن يفكر فيهما ويعتبر بهما ويسبح الله عزّ وجلّ عندهما " (٢٤) وعلى هذا النحو ولأجل هذه الغاية ينبغي أن يحمل نظر الجاحظ في مائر الحيوانات سواء صرح بتلك الغاية (٢٥) أم لم يصرح . ولأجل هذه الغاية أيضاً يجب أن نفهم تلك المقدمة الطويلة التي صدر بها الجاحظ كتاب الحيوان وأفاض فيها في مزايا الكتاب فكان منتصراً له مبرراً فضائله منادياً بضرورة قيامه " بديلاً حضارياً عن اللفظ والذاكرة " (٢٦) . فهذه المقدمة وما ورد فيها من دفاع عن الكتاب تبقى - فضلاً عما تحمله من دلالات حضارية بعيدة أبان عنها حمادي صمود (٢٧) وكشف مسورها ووصل بها ما كان يبدو من تنافر في فصولها - موصولة بالأطروحة الأم التي تسعى مؤلفات الجاحظ - ولاسيما كتاب الحيوان منها - إلى الدفاع عنها والتمكين لها . ونعني بتلك الأطروحة كما أسلفنا إنطاق الموجودات بحكمة الباري كما ورد ذلك على لسان الجاحظ في مواضع كثيرة لعل أظهرها ما ورد في بداية الجزء السابع . فعبد أن ذكر الجاحظ

قارنه بمحتوى الأجزاء السابقة ذكره بالغاية التي تجري إليها تلك الأجزاء وهذا الجزء والأجزاء التي تليه قائلاً : " قد كتبنا من كتاب الحيوان ستة أجزاء وهذا الكتاب السابع وهو الذي ذكرنا فيه الفيل بما حضرنا من جملة القول في شأنه وجملة أسبابه والله تعالى الموفق . وإنما اعتمدنا في هذا الكتاب على أخبار ما في أجناس الحيوان من الحجج المتظاهرة وعلى الأدلة المترادفة وعلى التنبيه على ما خلقها الله تعالى من البرهانات التي لا يعرف حقائقها إلا من الفكرة وغشاها من العلامات التي لا تنال منافعها إلا بالعبرة ^(٢٨) .

وهذا ما يجرؤنا على القول بأن وراء إشادة الجاحظ بالكتاب وترغيه في اصطناعه واحتجاجه على من يري بوضعه - تصوراً يري في الكتاب قدرة عجيبة تفوق قدرة المواجهة على درك البنية وإصابة الحجة والكشف عن مواضع الدلالة . إذ الكتاب - في رأي الجاحظ - أبلغ في إرشاد الناس وأقدر على هدايتهم إلى الحق وأكثر استطاعة على التمكين للدعوة . لأن الإنسان متى انفرد بالكتاب ساعة قراءته انكشفت له المعاني وانصبت أمام ناظره بينة جليلة لا يفصله عنها فاصل ولا يحول دون إدراكه إيّاها حائل . كما يجعله مهياً لفهمها مستعداً لتصديقها فلا عناد ولا مغالبة ولا تمسك بالرأي كما يحدث عند المواجهة والمقابلة حيث يعزّ على المرء - لقيام خصمه قبالة - لحظة متعقّلة ينفرد فيها المرء بالمكتوب وينتصر فيها العقل (ethos) على العواطف (pathos) ولا تعمى فيها القلوب والأبصار . يقول الجاحظ موضحاً ذلك : " على أن قراءة الكتب أبلغ في إرشادهم من تلاقيهم إذ كان مع التلاقي يشتد التصنع ويكثر

التظام وتفراط العصبية وتقوى الحمية . وعند المواجهة والمقابلة يشتد حب الغلبة وشهوة المباهاة والرياسة مع الاستحياء من الرجوع وأنفة من الخضوع . وعن جميع ذلك تحدث الضغائن ويظهر التباين . وإذا كانت القلوب على هذه الصفة وعلى هذه الهيئة امتنعت من التعرف وعميت عن مواضع الدلالة . وليست في الكتب علة تمنع من درك البهية إصابة الحجة لأن المتوحد يدرسها والمنفرد يفهم معانيها لا يباهي نفسه ولا يغالب عقله وقد عدم من له يباهي ومن أجله يغالب^(٢٩) .

ولعل ما يزيد من وجهة الرأي الذي ذهبنا إليه عندما عقدنا الصلة بين إشادة الجاحظ - في مقدمة حيوانيه - بالكتاب والغاية التي تجري إليها مؤلفاته والمثثلة في الاستدلال على الباري أنه - بعد أن ذكر ما لكتب الأوائل من فضل في صيانة حكمهم وتخليد سيرهم وحفظ معارفهم من التلف والتسيان وإنفاذها إلى الأمم اللاحقة للإطلاع عليها والإستفادة منها - انتهى إلى تفضيل كتب الله تعالى عليها لما فيها من هدى ورحمة وآيات بينات وأدلة ساطعة وحق أبلغ مبين . يقول الجاحظ : " وأكثر من كتبهم نفعا وأشرف منها خطراً وأحسن موقعاً كتب الله تعالى التي فيها الهدى والرحمة والإخلاق عن كل حكمة وتعريف كل سيرة وحسنة . وما زالت كتب الله تعالى في الألواح والصحف والمهارق والمصاحف^(٣٠) . ولا شك أن ذلك كله راجع إلى تلك النظرة الدينية التي يقيم الجاحظ عليها فكره والتي تعتبر كل ما في الكون من موجودات علامات منصوبة ودوال قائمة متى تأولها الإنسان وتعقلها اهتدى إلى مدلولها ومغزاها وعرف معناها ومأناها . ولذلك سمي الجاحظ الإنسان دليلاً مستدلاً " يشارك سائر

المخلوقات من حيوان ونبات وجماد من جهة ما يحمله من حكمة ويختلف عنها " من جهة الإدراك والتعقل والقدرة على الفهم والتأويل"^(٣١). بما مكنه الله من أسباب وآلات يدل بها على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال من لفظ وخط وعقد وإشارة وبما وفر له من أدلة تمكنه من نفسها واقتيادها واستتطاقها واستخبارها للظفر بكنه المعنى وأصل المغزى. وهذا ما عناه الجاحظ بقوله " واجتمع للإنسان بأن كان دليلاً مستدلاً ثم جعل للمستدل سبب يدل على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال وتقموا ذلك بياناً وجعل البيان على أربعة أقسام : لفظ وخط وعقد وإشارة وجعل بيان الدليل الذي لا يستدل تمكنه المستدل من نفسه واقتياده (...) فالأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة على أنّ الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره وناطق لمن استنطقه"^(٣٢). فالله قد أودع حكمته في موجوداته ووضع دلالاته في خلقه وزاد على ذلك بأن بين للإنسان السبل الموفية إلى تلك الحكمة والطرائق المؤدية إلى هذه الدلالة وحثه على التفكير ورغبه في النظر وعلى الإنسان ألا أن يكون عاقلاً بصيراً. وهذا ما عناه الجاحظ بقوله " فافهموا هذا التدبير وتعلموا هذه الحكم (...) فإن الله عز وجل لم يرد في كتابه ذكر الاعتبار والحث على التفكير والترغيب في النظر والتثبت والتعرف إلا وهو يريد أن تكونوا علماء من تلك الجهة حكماء من هذه العتبة . ولولا استعمال المعرفة لما كان لوضع الدلالة معنى"^(٣٣).

فهم الجاحظ والغاية التي يرمي إليها أن يبين كيف أن

الموجودات.. تسوي من حيث دلالتها "على قدرة الباري سبحانه وتعالى على إتقان صنعه وعجيب تدبيره ولطيف حكمته"^(٣٤). حتى يجعل كل موجود.. يحمل معنى وينهض بوظيفة ويحترن حكمة.. ويسلم الإنسان أي ذلك الدليل المستدل الذي...^(٣٥) متى نظري تلك الموجودات واعتبر بها.. إلى استخلاص الحكمة والظفر بالمعنى وراء ذلك تصوّر للحقيقة / المعنى ولكيفية إدراك الإنسان لها ووقوفه عليها وتخصيلها.. من "علامات ليرات" و"حجج واضحات"...

إن فعل العقل والنظر في عالم الحيوان العجيب الذي يدعوا الجاحظ إليه هو بمثابة فعل **القراءة والفهم** الذي يمكن القائم به من امتلاك المعنى وتخصيله "لتحقيق الوجود والصور بلذة التملك . فالفهم امتلاك للمعنى وبامتلاك المعنى يمتلك القارئ طاقة وقدرة تمكنه من تحقيق وجوده"^(٣٦). ولم يخل كتاب "البيان والنبين" بدوره - رغم دورانه على مسائل قد تبدو للنظر العجل بعيدة كل البعد عن هذه الغاية الحجاجية والدفاع عما سميته "بالأطروحة الأم". إذ البيان في أهم معانيه هو طرائق التعبير عن المعنى والمسالك الموفية إليه والكاشفة لستره . والمعاني - متى لم تتكفل الألفاظ والإشارات والعقود والخطوط وأدائها وبيانها والإعراب عنها - كانت في عداد المعلوم خفية غائبة بعيدة . من ذكر لها وإخبار عنها وجعلها قريبة من الأذهان متجلية للعقول - من ذكر لها وإخبار عنها وإشاعة لها . فبالبيان تُستخلص تلك المعاني ويوقف عليها . ولولا البيان بمختلف أصنافه لما كان لوضع الدلالة معنى . لذلك فقد أمّد الله الإنسان

المستدل بأسباب يدل بها " على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال " (٣٧). ولذلك أيضاً فإن بيان النصبة المتمثل في " الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيئة بغير اليد " - وإن أكد الجاحظ على أنها "تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات" (٣٨) التي يعني بها اللفظ والإشارة والعقد واللفظ - يقى دون الأصناف الأربعة المذكورة فهي لا تنطق إلا من جهة الدلالة دون أن يؤدي دليل معناها وتبقى محتاجة إلى من يستطفاها وينطق صمتها ويفهم (٣٩) معناها . ولا موجب لإدخالها ضمن أصناف البيان ولا مبرر لتسويتها باللفظ وغيره من وجوه البيان إلا حرص الجاحظ على إنطاق الصمت (٤٠) الذي يكتنف الوجود والكانات وإكسابه معنى حتى لا يكون رهيباً مفزعاً وحتى لا تكون الطريق إلى الله موحشة قفراً لا هادي فيه ولا دليل . ولعل هذا ما قصد إليه الجاحظ نقلاً عن بعض الخطباء حين قال " أشهد أن السموات والأرض آيات وآلات وشواهد قائمات كل يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية موسومة بآثار قدرتك ومعالم تدبيرك التي تجلّت بها لخلقك فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما أنساها من وحشة الفكر ورجم الظنون فهي على اعترافها لك والفتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات ولا تحددك الأوهام " (٤١).

فالجاحظ مهتم بالمعنى اهتمامه بكيفيات أدائه ووجوه بيانه . وليس من باب المصادفة ومحض الاتفاق أن يكون باب أقسام البيان من أول الأبواب في كتاب " الحيوان " وأن يستدرك الجاحظ على نفسه في كتاب " البيان والتبيين " عندما قُدّم باب " عيوب البيان "

على باب " أصناف البيان " قائلاً : " وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب ولكننا أخرنا لبعض التدبير " (٤٢). مما يؤكد أن غاية المؤلفين واحدة . فهما يصدران عن نفس الهاجس ويرميان إلى نفس الغرض فضلاً عما يشير إليه ذلك من أهمية هذه المسألة لدى أبي عثمان وحلوها في مشروعه محل الأصل الذي تتولد عنه الفروع . فالمعاني مكنونة محجوبة يحتاج الإنسان - لإظهارها والاهتداء إليها - إلى أدلة يخترها الجاحظ في البيان . فهو " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير " (٤٣). فالمعنى - ... في متصور الجاحظ هو معنى المعنى - يدفع الباحث عنه والراغب في الوقوف عليه إلى خرق السخف وهتك الحجب الخائفة دونه . والذي يجمع بين الجاحظ البليغ الذي جمع المادة البلاغية وفكر فيها واستخلص منها شواطئ البلاغة وفصاحة الكلام وما به يفلح الخطيب في التأثير على السامعين وما به يبلغ المتكلم مراده وما به يحسن الشعر والكلام عامة (٤٤)، والجاحظ العالم الذي أخذ بأسباب البحث التجريبي واتخذ الشك طريقاً إلى الحقيقة . هو ذلك السعي الدائب والحرص الدائم على الاستدلال والبرهنة على ذلك المعنى السرمدى وبيان وجوه الاهتداء الموفية إليه .

ومثلما كانت الأخبار والأشعار والأدلة التي ساقها أبو عثمان عن الحيوان والتجارب التي أجراها على طائفة منها تصب في الشهادة على.. الكون فإن قسماً كبيراً من الخطب الدينية التي يرسي أصحابها إلى الإقناع بالدين الحق والدعوة إلى التوحيد والإيمان بالبعث " وتقرير حجة الله في عقول المكلفين " على حد عبارة الجاحظ نفسه .

فكان من تلك الخطب خطب للرسول (صلى الله عليه وسلم) ومواعظه وأخرى لصحابته والتابعين لهم بإحسان وثالثة لقيس بن ساعدة الذي أرجع الجاحظ إفلاحه في فن الخطابة واستمالته السامعين ورواية الرسول عنه "وإعجابه من حسنه" إلى توليق رباني وذلك لاحتجاجة للتوحيد ولإظهاره معنى الإخلاص وإيمانه بالبعث ، ولذلك كان خطيب العرب قاطبة ^(٤٥) ، ولا ريب أن ارتباط الخطابة بالدين وتحولها أداة لنصرة الملة وإقامة الحجة وإبطال دعوة الخصوم هو الذي يقف خلف سعي الجاحظ إلى جمع تلك الخطب وهو الذي قاد عمرو بن عبيد على ما رواه الجاحظ إلى تعريف البلاغة رداً على سؤال وجه إليه بأنها " ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار وما بصرك مواقع رشدك عواقب عين ^(٤٦) .

إن الاحتجاج ... والإستدلال ، هو الإطار الحجاجي الكبير الذي نراه أهلاً بأن تزل فيه مؤلفات الجاحظ - وقد وقفنا عند بعضها - رؤيتنا ضرورة تقديم الوعي بذلك والوقوف عنده قبل أن نستجلي طرائق الحجاج وأساليبه في نصوص نقتطع من مؤلفات أبي عثمان وقبل أن نقدم على أي قسمة كانت لتلك المؤلفات والقضايا التي تثيرها والدلالات التي تعلق بها . لأن تلك القسمة لو تمت في غياب ذلك الوعي - وهذا ما حدث في كثير من الدراسات - لضيّعنا على أنفسنا فرصة الإمساك بخيط جامع ولانسقنا في إصدار أحكام قد يكون الجاحظ وعصره منها برئين ، فتشتت الجهود وتختلف الدراسات وتتضارب الآراء وينشأ في أذهان الناس غموض غير قليل وهم يقبلون على دراسة الجاحظ فيسمعون حديثاً مختلفاً عن

المرع العقلي والمنهج العلمي .. والجانب البلاغي وإلى غير ذلك من المسائل دون أن يحصل لديهم الوعي بما يجمع تلك القضايا ويوحد هاتيك التآليف . فكتب الجاحظ - وهذا رأي يمكن أن نبديه بنفس راضية مطمئنة - يمكن أن تحمل على أنها فعل حجاجي وعمل قسولي أكبر (Un Maximum acte de parole) واستدلال على حكمة .. ووجود المعنى باعتبار أن الاستدلال قول يعبر عن لزوم شيء عن شيء نتيجة بناء القول على مقدمات ينشأ عن التآليف بينها نتيجة ملزمة فالمقدمة الكبرى : في خطاب الجاحظ في كتابه الحيوان :

كل ما هو منظم منسق في حاجة إلى منظم .

المقدمة الصغرى : هذا الكون في منتهى التنظيم .

النتيجة : لا بد أن يكون هذا الكون إله مدير إذ لا يعقل أن تكون الدقة والنظام سليلتي المصادفة ومحض الاتفاق .

وهناك نتيجة أبعد والمتمثلة في إلزام مستخلصها بالإعتقاد في هذا الصانع . مما يجعل خطاب الجاحظ خطاباً حجاجياً بامتياز ينشد التأثير في أهل زمانه وإنتاج التصديق لديهم . إذ غاية الحجاج في مشهور التعريفات " أن يجعل العقول تدعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان " (٧) . ويتم ذلك من خلال اعتماد جملة من الأساليب تقود إلى إذعان المتلقي للقضايا المعروضة وعبر بناء الخطاب وتكثيف الحجج فيه على نحو لا يجد المتلقي أمامه إلا بنتيجة واحدة يستخلصها بنفسه من الخطاب المعروض عليه ولا يسعه إلا أن ينقاد لها ويصدق بها . إذ لا يخفى أن النتائج التي يوكل أمر استنباطها إلى المخاطب تكون ألزم له بالحجة وأكثر تأثيراً فيه حتى لكان الحجج

تحاصره فلا يملك فكাকা منها . وهذا ما يظهر في تصدير الجاحظ حديثه عن القيلة وما فيها من عجيب التركيب قائلا : " وأما ذاكر ما جاء في القيلة من عجيب التركيب (..) وما جعل الله فيها من البرهانات والعلامات النورات التي جلاها لعيون خلقه وعرف بينها وبين عقول عباده وقبدها عليهم وحفظها لهم ليكثر لهم الأدلة ويزيدهم في وضوح الحجة ويسخرهم لتمام النعمة " (٤٨) . مما يوضح أن الجاحظ حريص على تكشف الأدلة والتويع فيها والإكثار منها حتى يقطع الطريق على كل جاحد ويسلم بخطابه كل ناكر .

لذا وقرت هذه الأطروحة الأم التي عقد الجاحظ مؤلفاته على إثباتها والإحتجاج لها بشق السبل فهما الأسباب التي تقف وراء هيمنة النزعة الجدلية على مؤلفاته ، والدواعي التي تفسر غلبة المنزع العقلي على فكره . وأدركنا سر إقباله على جمع الخطب التي كانت تنهض بأدوار بارزة في تأليف القلوب على الدين الحق أكثر من إقباله على جمع الأشعار ، وعرفنا أسباب إثاره بلاغة الكلام على بلاغة الصمت والإحتجاج لذلك في صفحات عديدة من " البيان والتبيين " فضلا عن رسالته الموسومة " بتفضيل النطق على الصمت " (٤٩) ، واستطعنا أن نصل ذلك كله بالدور الذي أنيط بعهدة الجاحظ ورفاقه من المتكلمين .. وكان عليهم .. مناظرة أصحاب الديانات غير الإسلامية .. الذين أضحووا بفعل الفتوحات في فناء دار الإسلام - بمنهج عقلي مقبول . ذلك أن قسما من قضايا علم الكلام كان الباعث إلى إثارتها عددا من الأدلة .. والخصومات الفكرية والسياسية بين المسلمين وقسم آخر من مسائل ذلك العلم كان المتسبب في إثارتها أصحاب الملل الأخرى مما جر علم الكلام

إلى أن يكون استدلالاً عقلياً على مقولات ومبادئ شتى . ولا ريب أن جعلنا بعض هذه الأمور بسبب من بعض سيمكتنا من التصوف إلى الأسباب التي جعلت أبا عثمان حريصاً أكثر من مرة على وصل البلاغة بالمقارعة والحاجة وسبل الظهور على الخصم وإقناعه بالرأي كما يظهر ذلك في قوله نقلاً عن بعض أهل الهند " جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بمواضع القرصة " (٥٠) . والأسباب التي جعلت اهتمامه منصرفاً إلى السامع وما يسلكه من طرائق في الإبالة والإفهام أكثر من انصرافه إلى المتكلم وبنية الكلام . فمدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام (٥١) . كما سيمكتنا ذلك من التعرف إلى عظم من الأسباب وإدراك الغاية البعيدة التي عقد عليها الجاحظ مؤلفاته حتى تكون على مرأى من الإنسان ويكون الإنسان على بينة منها .

إن الجاحظ - وهذا ما يمكن أن نخلص إليه ونحتم به - كان - في كل ما كتب وعلى اختلاف ما جمع من نصوص - يبحث عن المعنى ويسعى إلى بيان وجوه الاستدلال الموصلة إلى الظفر بالمعنى بداية من المعاني الدائرة في خلد الإنسان والتي لا يروم إبلاغها إلى شقيقه الإنسان وصولاً إلى ذلك المعنى الأبعد .. الذي أشكل على الإنسان . فإذا كان المعنى بعبارة دقيقة مختزلة هو " فهم شيء من شيء واستخلاص أمر من أمر " فإن الجاحظ أراد أن يوقفنا على تلك الأشياء .. التي نستخلص بها .. نتائجها ، وأن يعيننا على معرفة وجوه الاستدلال والاستخلاص ويبين لنا عجائب مخلوقات الله .. واتقان صنائعه في الكون ، ومختلف نباتاته وجماداته ونظامه الذي لا ندركه وجهازه المنسق - علامات بارزة وحجج شاهدة وبراهين قائمة

وأمارات منصوبة كبرى لذلك المعنى .. البعيد . ولعل هذا يسلمنا إلى القول - عوداً على ما كنا أسلفناه في تقديمنا هذا العمل - أن المعتمد الذي كانت الحضارة العربية الإسلامية - ساعة تأسيسها - شاهداً عليه .. هو المعنى على أيدي بنائها وروادها .



الهوامش

- (١) جميل جبر : الجاحظ في حياته وأدبه وفكره : الشركة العالمية للكتاب - لبنان (د ت) ص . ٣
- (٢) من الإشارات الدالة على أن ما كتب عن الجاحظ بدوره بمثابة التراث الثابت إشارة أغلب الدارسين في هذا العصر إلى خزانة ما يكتب عن الجاحظ ومحاولتهم في مقدمات دراساتهم تصنيف تلك الكتابات وبيان مواطن اهتمامها واختلاف مشارها النظر على سبيل المثال .
إدريس بلمليح . " الرؤية البائية عند الجاحظ " ، دار الثقافة - المغرب ١٩٨٤ ص ص - ٢٤
وصالح بن رمضان " أدبية النص النثري عند الجاحظ " مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر تونس ١٩٩٠ ص ص : ١ - ٤ .
- (٣) من المحاولات الجادة التي عن أصحابها فيها بإقامة ثبت في مؤلفات الجاحظ لذكر محاولتين قام بها شارل باللا الذي كاد يختص الجاحظ بأكثر جهوده ودراساته صدرت الأولى سنة ١٩٥٦
ch. Pellat : Essai d'inventaire de l'oeuvre "gahizienne in Arabica" N° 3 - 1984
وظهرت الثانية بعد ذلك التاريخ بتأليف عاملاً وكانت أشمل وأكثر
- Ch. Pellat : Nouvel Essai d'oeuvre "in Arabica" N° 3 - 1984.**
- (٤) حمادي صمود " التفكير البلاغي عند العرب " منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ص ١٤٢ .
- (٥) يقول الجاحظ في نص - أمسى لتفاق قيمته وعظيم دلالاته - معروفاً " ولما أودعت لنا الأوائل في كتبها وخلدت من عجب حكمته ودوت من أنواع سورها حتى شاهدنا بها ما خاب عنها ولجنا بها كل مستطلق كان علينا لجمعها إلى قليلنا كثيرهم وأدركنا ما لم نكسر لذكره إلا بهم لما حسن حفظنا من الحكمة ولضعف سببنا إلى المعرفة ولو لجأنا إلى قدر قوتنا وصبلغ عواظنا ومنتهى تجاربنا لما أدركه حواسنا وتشاهدته لقلت المعرفة وسقطت المهمة وارتفعت العزيمة وعاد الرأي عقيماً والباطل غاسداً ولكل الخد وتلد العقل " الحيوان تحقّق عبد السلام محمد هارون مكتبة دار الجبل بيروت ١٩٩٢ ج ١ ص ٣٢
- (٦) حمادي صمود " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٤٣ .
- (٧) حمادي صمود " القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي " ضمن كتاب : " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " منشورات كلية الآداب تونس ١٩٩٤ ص ٣٠٩
- (٨) حمادي صمود . " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٥٤ .
- (٩) المرجع السابق . ص ١٤٤ .

١٠ محمود الصفار : " بثلاثه الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد " تونس ١٩٩٨

١١ صالح بن رمضان : " أدبية النص الثوري عند الجاحظ " ص ٣

١٢ حمادي صمود " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٥ - ١٦

١٣ يكفي للإيالة من ذلك أن نذكر باعتراف الدراسات التي أقيمت في منتصف هذا القرن في المنهج التاريخي الذي يتبعه شارل باللا أحسن تحليل ثم ظهر صف آخر من الدراسات يهتم ببنية النادرة ومقومات النص في كتاب البخلاء جاء على إثرها ما شهدته الباحث السردية من تطور وهناك اليوم اهتمام متزايد بأساليب الاحتجاج في مؤلفات الجاحظ لاهلك أن المساعدة إليه ما يتبعه مبحث الحجاج اليوم من رعاية كبيرة

١٤ حمادي صمود القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي ص ٣٠٧ - ٣٠٨

١٥ انظر في هذا الشأن علي بو ملحم . " المناحي الفلسفية عند الجاحظ " ص ٨٠ - ٩٤ ويمكن أن نسو ما أورده شارل باللا في لغة لا تخلو من تعجب وإسراف غير قليل حيث قال " فبعد مدأ في هذه الموسوعة - راء عجيبة عربية لا يكاد يكرها المعاصرون في تطور الأنواع وتأثير الهواء والتربة في خلق الإنسان والحيوان وحفظهم وطبع الحيوان وغير ذلك مما غاب عن رسطو ولم ينس إليه علماء الغرب إلا في المصور الحديثة " أبحاث الجاحظ " ضمن كتاب " الجاحظ " ترجمه ابراهيم الكيلاني دار الفكر ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٣٧٤ ويكفي ليان فالت هـ الوي ان يذكر ما أورده جميل جمر لائلاً " والواقع أن مباحث الجاحظ العسية وحفظ الحيوان لم يبق ما اليوم شأن كبير على الصعيد العلمي " الجاحظ في حياته وأدبه وفكره " ص ٣٣

١٦ حمادي صمود " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٤٣

١٧ عبدالسلام المسدي " قراءات مع الشابي والنسبي والجاحظ وابن خلدون " الشركة التونسية للتوزيع تونس ١٩٨٤ ص ٩٩ - ١٠٣ ومن المحاولات الجادة التي سعى أصحابها إلى البحث من وحدة تنظيم مؤلفات القدامى نذكر محمد مفتاح " من الفوضى إلى النظام انظام البصار " مجلة فصول مجلد ١٤ عدد ٣ - ١٩٩٥

١٨ أبو حيان التوحيد " نغمة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة (د ت) ج ١ / ص ١٤٨ - ١٤٩ يقول شارل باللا في السياق نفسه مؤكداً كلف الجاحظ بالجهد " إننا عندما نقسراً فصلاً كبيراً كالمناظرة بين الكلب والذئب الذي شغل جزءاً كبيراً من كتاب الحيوان شعر مكتسبين بأن للجاحظ حقاً بالجهد العقلي " الجاحظ ص ١٤

١٩ هذا ما عباه حمادي صمود بقوله " إن كان الجاحظ يبحث في هذه النصوص عن مبدأ ملائمتها لهذه القضية الأساسية التي تشغله شغلاً كاملاً لأنها تمكنه من أن يورهن على إكساب العالم المعنى (la sémiotisation du monde) " القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي

ص ٣١٠

٢٠) الحيوان ج ١ ص ١٢ .

٢١) الحيوان ج ١ ص ١١٤ والملاحظ بعد هذا الشاهد مع بعض تعليقات في مفتاح الباب الذي عقده للقول في أجاس الفئان حيث قال " أوصيك أيها القارئ وأيتها المستمع المصنوع المصنوع ألا تحقر شيئاً أبداً تصغر جفنه ولا تصغر قدره لقلة من ثم اعلم أن الجمل ليس بأدلى على . من الخصاء والفلك المشتمل على عالمنا هذا بأدلى . من بني الإنسان وأن صغر ذلك ودقيقه لطيفه وجليله " الحيوان ج II ص ٤٦٣ .

٢٢) المصدر نفسه : ج I / ص ١١١ .

٢٣) المصدر نفسه ص II / ص ١١٢ .

٢٤) المصدر نفسه ص II / ص ٢٥٦ .

٢٥) النظر باب القول في أجاس الفئان وفي الشاهد الذي أوردناه منذ قليل والنظر أيضاً " باب القول في الغريبان " الذي قال في صدره " نذكر على اسم . جمل القول في الغريبان والأعبار عنها وعن غريب ما أودعت من الدلالة واستخرجت من عجب المدابة " ج II / ص ٥٠٠ .

٢٦) حمادي صمود " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٣٨

٢٧) النظر كتابه " في نظرية الأدب عند العرب " حمادي الشافعي مجلة " فصل " المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلائلها "

٢٨) " الحيوان " ج II ص ٥٤

٢٩) المصدر نفسه : ج II / ص ٥٥ .

٣٠) المصدر نفسه : ج I / ص ٥٦ .

٣١) حمادي صمود . " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٥٨ .

٣٢) " الحيوان " ج I ص ٣٠ .

٣٣) المصدر نفسه II ص ٢٥٨

٣٤) شارل بائلا " الملاحظ " ص ٣٧٥ .

٣٥) " الحيوان " ج I ص ١٧٧ .

٣٦) حمادي صمود . في " مقرونة الشعر الحديث " مجلة علامات عدد ٢٢ - ١٩٩٦ ص ٣٦

٣٧) " الحيوان " ج I ص ٣٠ .

٣٨) " البيان والتبيين " تحقيق عبدالسلام محمد هارون مكتبة دار الفيل ببيروت ١٩٨٩ ج I ص ٨٢ .

٣٩) ولعله لهذا السبب جعل الجاحظ في الحيوان هذا النوع دون الأنواع الأخرى النظر " الحيوان " ج I / ص ٣٠ .

٤٠) لقد ذكر حمادي صمود أن القائي الظاهلي النطق / الصمت كان " من المسائل التي شغلت أبا عثمان واستأثرت بتصيب هام من جهده " وانتهى إلى الوقوف على وجهين للمسألة وجهاً بلاطياً وآخر سياسياً دون أن يجاوز ذلك إلى هذا الوجه الثالث النظر " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٧٥ / ١٨٢ .

٤١) " البيان والتبيين " ج I ص ٨٦ .

٤٢) المصدر نفسه ج I ص ٨٢

٤٣) المصدر نفسه ج I ص ٨٢ .

٤٤) النظر رسالة " حج البوّة " ضمن رسائل الجاحظ تحقيق عبدالسلام محمد هارون دار الجيل بيروت ط ١ : ١٩٩١ ج II ص ص ٢٢١ - ٢٨٢ .

٤٥) " البيان والتبيين " ج I ص ٦٥ .

٤٦) " البيان والتبيين " ج II ص ٩١٢ .

٤٧) النظر عبدالله حولة في تقديمه كتاب " مصنف في الحاج - المطبوعة الجديدة " ضمن كتاب " أهم نظريات الحاج في التصايف القريبة من أرسطو في يوم " اشراف حمادي صمود ، منشورات كلية الآداب صوبة تونس ١٩٩٨ ص ٢٩٨

٤٨) " الحيوان " ج ٧ ص ٢٥٩ .

٤٩) النظر رسالة الجاحظ الموسومة " بتفضيل النطق على الصمت " ضمن رسائل الجاحظ ج II ص ص ٢٢٩ - ٢٤٣ .

٥٠) " البيان والتبيين " ج I ص ٨٢

٥١) المصدر نفسه ج I ص ٨٢



**الصَّلَواتُ الشَّعَرِيَّةُ
ورؤيوية (تَأْبِطُ شَرًّا)**

ARCHIVE

شريف بشير أحمد

تتناقل أقلام الدارسين أن الصعلكة " الفقر الذي مجرد الإنسان من ماله ويظهره ضامراً هزياً بين أولئك الأغنياء المسترفين الذين أطمعهم المال أو ستمهم ^(١) ". وتقول المعاجم : إن الصعلوك (الفقر الذي لا مال له) ^(٢) يستعين به على أعباء الحياة ، والذي قنع طواعية بفقره المميت ؛ يستجدي الأغنياء قوته ، ويحطب للكرائم ، ويحجّر الإبل إلى معانطها . وإذا ما حوَّج عن القبيلة متمرداً ، يعاقب على تمرده ؛ فتصبح ذاته **مقهورة** ، **وبعد آثماً** ، وأفاقاً ، وأقل قذيفاً وتشدياً من سواه ؛ ويتحول إلى (لواهي) محترف يوعب الأبرياء ، ويقتلهم بوحشية ؛ تحركه نوارع الشر ، حتى يستحق الموت ...

ورسم الرواة والمؤرخون الصعلوك باللصومية من غير مجهود حقيقي . بعد أن تجاهلوا دور الذات المدركة ، وتأثيرها في معرفة العالم ، وفي تحقيق الغاية . وباتت أقوالهم تحيل إلى دلالة معلقة في نسق مستقل منفصل عن المفاهيم الحركية ، والنشاط الذهني ، وتحول بيننا وبين المصدر الأصلي في معرفة الحقيقة (المسكوت عنها) .

ومن الموضوعية أن نقرأ في (شعر الصعاليك) حتى نفرّق بين الصعلكة الواقعية والصعلكة الشعرية ؛ ونميز بين صورة الصعلوك التي يشوهها الرواة ، وصورة الصعلوك التي يحضّي بها (الشعراء الصعاليك) ، والتي أغفلها الباحثون . ومن المنهجية أن ندرك أن الفصام الفعلي بين الحقيقة الشعرية التي تقوم على الفكرة والمعرفة

اللغوية - السياقية ؛ وبين الحقيقة الواقعية التي يمكن تقسيمها ،
وتبويبها ؛ حتى تتجاوز الرؤية الخارجية التي تعتمد الأخبار الشفهية ،
وترددها الذاكرة الشعبية ؛ وتفهم الرؤية الواعية لشاعر صعلوك
غضوب يريد أن يتحرر من سلطة القبيلة ، ويتمتع بحرية الفعل
والكلمة ، ويشارك في الحدث ، وينقله باللغة الشعرية .

ويجمع تأبط شرا بين الصعلكة والشاعرية ؛ وينتمي إلى
طائفة (الصعاليك المتمردين) الذين رفضوا القوارق اللوية ، وقوانين
الطاعة المذلة ، وطقوس الخنوع المهين . ويقدم في شعره صورة
(لصعلوك الشعري) لا تنفر منها العقول المفتوحة ؛ بل تستوعبها ،
وتحاورها ؛ وتتعاطف معها ، حتى يطر القارىء في صعلوكين :
صعلوك واقعي يقبع في التاريخ ، وصعلوك شعري يتحرك باللغة ،
ويصل الوعي بالفعل الفردي ، ولا يعترف بالنظام البذي تفرضه
القبيلة عليه عنوة .

ويملك تأبط شرا قوة جسدية ونفسية ، ووعيا شعوريا يرفض
به أن يكون كائنا مكروها مشوه المعالم ، والصفات ؛ فتنج
بالكلمات صورة شعرية للصعلوك توظفها صفات مادية ومعنوية
تتلاحم ولا تعارض ، وتتناسق بجزيئات متحركة تكون (صعلوكا
شعريا) يرغب فيه شاعر تصعلك واقعا وشعريا .

* إن الصعلوك مفارق للقبيلة إلى أعماق الصحراء حيث
يعيش الوحش حتى ألفته لطول ما عاش بينها مسالما لها :

ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا

فلو صالحت أنسا لصالحت معا^(١)

يبعث بجنى الوحش حتى ألفه

رأين فني لا صيد وحش يهمه

وتثير المقارعة الذهنية والسلوكية ، في البيتين ، دهشة القارئ حيث يألف الصعلوك الوحش ، وتألفه ، وتنفر منه قبيلته وينفر منها ؛ ولا يصيد الوحش ، بل يصيد (أرباب المخاض) ؛ ولا تصافحه قبيلته ، بل تصافحه الوحش ؛ ولا يبيت بين أفراد عشيرته ، بل بمغى الوحش . ويحمل الفعلان المضارعان (يبيتُ ويصبحُ) إلى الشعور بالأمان الذي يتلمسه الصعلوك بين الوحش طارداً عنه الخوف . ويشكل الفعل (يبيتُ) نهاية حركة ، والفعل (يصبحُ) بداية حركة دزوب تنشط ، وتشتد . إذ يتسم الصعلوك بديمومة الحركة ، ويتصف بالفاعلية حيث يصبح بأرضي ، ويمسي بغيرها .

يظل بمومة ، ويمسي بغيرها جحشاً ، ويعروري ظهور المهالك^(١)

ويبدو الصعلوك خبيراً بالصحراء يحتازها ، ويفوص فيها . وكان الصحراء وسط بين مكانين : مكان فارقه راعياً عنه ، ومكان يأمله ، ويقصده راعياً فيه .

وتعد الحركة حدثاً واقعياً يغير به الصعلوك حياته . وتحتوي سلسلة الأفعال المتلاحقة إحساساً بالزمن والمكان من خلال الدائرة السردية :

(يصبح ⇒ يظل ⇒ يعروري ⇒ يمسي ⇒ يبيت)

وبدل أن يعتلي الصعلوك ذروة الكثبان الرملية ؛ يمتطي ظهور المهالك حتى تكون المهالك مقرونة ببداية الحركة .

* يتصف الصعلوك باليقظة ، والحذر ، والتوجس ، وقلة النوم ؛ خشية الغيلة ؛ لأنه يمتلك إحساساً بالتحور ، والمغامرة يخشى

به أن يفقد ذاته وكيونته الحقيقية بسلطوية الآخرين . ويتحول مشروعه الذهني من فكرة نظرية إلى رؤية تطبيقية تتمحور في (الثأر / القصاص) بمفهومه الفلسفي وليس القبلي حيث (يتأثر < يقتصر) ممن يقيد الحرية ، ويمنع التحرر ، فينتقل (الثأر / القصاص) من فعل سلبي شانه إلى فعل إيجابي يُجابه به الصعلوك (فارساً) لا رجلاً ممتنّ الكرامة:

لَبِلْ غِرَارِ السُّومِ أَكْبَرُ فُتْهِ دَمَ الثَّارِ ، نَو يَلْقَى كَمْبًا نَقْمًا^(١)

إن الصعلوك يثأر لفكرته المقتولة التي يُورِّقُ بها غيره ، ويورِّقُه غيره بمصادرتها ، ودفنها وأداً . وتكمن عاية الصعلوك في أن يلقي بطلاً بئساً يسلبه (سلاحه < رمحه فروسته) بعد أن يقتله ثأراً لفكرته . وكأنه يقتل الخوف في نفسه . ويغيب الصعلوك في الإغارة على أصحاب المخاض يسوق إبلهم ، لتوزع على الفقراء ، لا ليختفي بها مادياً :

وَلَسْتُ أَيْتَ الدَّمْرِ إِلَّا عَلَى لَقَى أُنْبَى ، أَوْ أَدْعُرُ الثَّرْبَ أَجْمَا^(٢)

ونقيمن (الأنبا) الفاعلة على سيورة الأفعال بإرادة نافذة ، وتخطيط ذاتي (أُسْلَبُ > أَدْعُرُ > أَيْتُ). ويرتبط حدوث الفعل (أَيْتُ)، ووقوعه ؛ بالفعلين (أُسْلَبُ وأَدْعُرُ)، ولا يمتلك مشروعية بدونهما .

ويدرك الصعلوك أن وجوده مرهون بقوته، ومرتبط بالمبادرة في الإغارة ، والمبادأة بالفعل . ويلقى مغيراً بنفسه تعبيراً عن غضبه وغمده ، أو مشاركاً في غارة يوثق بها فكره ، أو قافلاً من غارة يتأهب لسواها :

والك لو لاقيني بعد ما نرى وهل يلقين من شَيْبَةِ المقابر
لألقيني في غارة أدغى لها إليك ، وإننا راجعاً أنسا ثائر^(٧)

ولم يعد الصعلوك يطلب الماذل ، وصفاته الأمور ؛ بل تحركه
الغايات البعيدة التي يسعى إليها دور المهمة والإرادة :

مق تلبسي مائمتاً حياً مُلَمّاً تحذي مع المسرعيل الصهيل^(٨)

وبات الصعلوك فاعلاً ، متحركاً تتجسد حيويته في الأفعال
(لاقتني ، ألقيني ، تبغي ، تحذني) ؛ وتمثل سطوته في وجوده مع
الرعيل الأول مسترعلاً ، وممتعاً لا يمنع متعهبلاً ، وقالداً للغارة
يستحشها .

* يمتلك الصعلوك صفات جسدية يستطيع بها مواجهة
خصومه مواجهة متوازفة مؤثرة تحقق له وجوداً واقعياً - مادياً يشعر
معه بدعومة الحياة ؛ ومنها سرعة العدو والجري الخارقة التي يعرف
بها ، إذ كان تأبط شراً " أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين "^(٩) .
وهو في ذلك يقول :

لا شيء أسرع مني ليس ذا عُذْر ودا جناح بجانب الرئيل خفاي^(١٠)

ويجسم سرعته في العدو بلوحة تتمظهر فيها مهارته التي
يجاري بها الطير مجارة يحسمها الخيال الشعري لصالحه :

أجاري خلال الطير لوفات واحدة ولو صدقوا قالوا له هو أسرع^(١١)

وتشكل الوحدة الدلالية (أسرع) بؤرة تفاضلية تستند إليها
الصياغة الشعرية في الكشف عن الذاتية المتضخمة في السياق اللغوي .
ثم تستدعي ذاكرة الصعلوك الجياد بدلالاتها الحركية ، وسرعتها

الموصوفة ، وبكونها وسيلة ناشطة في الفعل ؛ ليفوقها (الصعلوك) في السرعة ، وردّ الفعل :

بفوق الجراد يفرّيه ويكو هواديهما القسّطاً^(١٢)

وقيمن فكرة المسابقة على الشاعر ؛ ليجعلها غاية تقود إلى غاية تحتويها ، ويتمثل فيها وعيه في تكوين عالم موضوعي بديل عن واقعه ؛ ليسابق ذهنياً الريح سباقاً وهمياً بالكلمات من غير مضمار :
وسبق ولقد الريح من حيث تنجي بخسوف من شدة الصدارك^(١٣)

ويوقع الصعلوك بأرجله - بوصفها وسيلة نقل وحركة - عذاباً وعقاباً على أعدائه في قبائل (خصم ، وبجيلة ، وأمانة ، وهذيل) ؛ لأنها تقوده إليهم ، ليسلبهم إبلهم ، ويقتل منهم رجالهم . وكأن الصعلوك معارض ميامي ، يحترف (حرب العصابات) في الهجوم ، والمباغتة ، والخروج السريع من محيط الغارة إلى محيط آمن يغايره :

أرى قدسي وقسمها حيث كليل الظلم دعا رثأه
أرى بما عذاباً كل يوم خضم ، أو بجيلة ، أو ثأله
وشرّاً كان صبّ على كليل إذا غلقت حبالهم حباله^(١٤)

وينفي تأبط شراً عن نفسه العجز ، والضعف ، والجبن ، ويصف الصعلوك ، من خلال النفي ، بالشجاعة ، والقوة :

وما ولدت أمي من الصوم عاجراً ولا كان ، بني لي ثأني ولا قلب^(١٥)

* يلزم (السلاح) الصعلوك ، ويصفه بواقعية تتسم بالجمالية في التشكيل ، والمبادأة بالفعل . ولا تكامل مقومات الصعلكة بغير أدوات قتالية تستخدم بمهارة تجعل الصعلوك مقاتلاً

يدرك أسرار الحرب . إذ لا يفارق السيف تأبط شراً ، وسهامه لا
تسرايل كئنته :

وفي غشي سيف خاتم نهته ومزققة زور شداد غورهما^(١٦)

ومخرج بين فعل السيف في القتل / الموت المادي ، وبين
الفعل المعنوي للمنية التي تحيق بالخصوم / الأعداء مستخدماً خياله
الشعري في أنسنة المنايا التي تتحول في النهاية / الحتمية إلى التجريدية
في اللحظة التي تفتت عن نواجذها مسرورة بفعل السيف :

إذا فزرة في عظم قرن قللت نواجذ ألفواه المنايا الفواجك^(١٧)

ويصور طعنة رمح مؤلمة عميقة الغور ، تتأثر أجزاء فوهتها ،
وتتسع مسارها بوصفها طعنة خبير يمتلك كفاءة الطعن ، ودقته :

وطعنة غلب قد طعنت نرشة لها لغة تصل في السابر^(١٨)

ويصف سهامه التي لا تبارحه / تفارقه متساوية من حيث
طولها وعرضها ، يصيد بها الأعداء ، والحرر الوحشية :

سمايح أنباء على قدر واحد تيد أغاديبها ونقلي قنورهما^(١٩)

لذلك يمتلك الصعلوك وعي المبادرة / المبادرة التي يستوعب
ها اللحظة الزمنية ، والبؤرة المكانية ؛ ولا ينظر مداومة أعدائه له
حيث شبههم وهم وراءه يطاردونه ، بالنحل المتجمع في خليته تشبيهاً
يرسخ فيه مداومته لهم :

ولم انتظر أن يذغفوني كالهم ورائي نخل لي الحلية ذاكنا^(٢٠)

ويتخذ من الليل مطية يستره سواده ، وهو يقطع القفار :

وَأَدْنَمَ قَدْ جَنَّتْ جِلْبَانَهُ كَمَا اجْتَانَتْ الْكَاعِبُ الْخَوَّلَا^(٢٢)

ويطارد آخر الليل ، يطلب فيه طعاماً ليومه ، يقيم به
أوده ، لأنّ الجوع يكاد ينهكه ، وقد يحصل على بهيته ، أو تلفظه
القيالي :

الْأُزْدُ نَهْأَ آخِرَ اللَّيْلِ أَبْعَى غَلَاةَ يَوْمٍ أَوْ تَصَوَّقُ الْغَوَالِقُ^(٢٣)

ثم يقف أمام الليل يتغي طلوع الفجر الذي يوحى بتجدد
الحياة ؛ ولكن الفجر بمدلوله التشعري - الإشراقي يفقد محتواه ،
لأن القلق النفسي يهيمن على تأبط شراً الذي تتنازعه فكرة التحرر
من عقدة اللون :

وَلِي نَسْهَمُ كَلَّمَا فَلْتٌ غُرُوتٌ كَوَاكِلُهُ عَادَتْ لِمَا تَرْوِي^(٢٤)

* الصُّحْبَةُ / الرفقة التي تمنح الصعلوك إحساساً بالحياة ؛
لأنه هجر طواعية مجتمعاً متكوناً ليقوم مجتمعاً بديلاً يساهم فيه برؤية
تغير في واقعية الأشياء. لذلك يفخر تأبط شراً برفاقه الصعلوك الذين
يعيشون معه في مجاهل الصحراء ، وشعاب الجبال ؛ ويغيرون / يغزون
معاضدين ؛ في رسم صورة مثالية / غوذجية للصعلوك الذي يشاركه في
غزواته ، والذي يتصف بسبقه إلى المحامد في عشرته - وهو المفلوق
لها - ويتصف بجهارة صوته ، وبضمر جسده ، وقوته ، وجرائته في
الحرب الذي يقثم فيها ، ويحمل لواءها ؛ حتى إذا كان السُّلم كان ذا
مشورة صائبة ، ورأي يتردد في المجالس / الأندية :

لَكَلَّمَا عَوَّلِي إِنْ كَثَّ ذَا عَوَّلٍ عَلَى نَصْرِ بَكْتَبِ الْحَمْدِ سَبَاقِ
سَبَاقِ غَايَاتِ مَجْدِي فِي عَشِيرَتِهِ مُرْجِعِ الصُّوتِ هَذَا بَيْنَ أَرْوَاقِ

غاري الطنابيب مُتقد نواجره
مَدَاج أُنغم وإسبي الماء غشاق
خَسَال أُلوسية ، شهاد أُنديسة
لُوال مُحكمية ، جَوَاب أَلأاق
فَذاكَ قُسي وغَزُوي أَسطُت بِه
إِذا أَسْتَغَثَ بِهَاقِ الرُأْسِ نَقَاقِ^(١٢)

وتبتلع غارة الشنفرى الأزدي مصاحب تأبط شراً ، وقرينه في الصعلوك ، والمطاردة ؛ فتأجج التجربة الشعرية ، وتتضخم المعادة ، ويطلق الإحساس ... المعنوي الذي يسجل فيه الشاعر مسارب القتل، ومسايله تعبيراً عن الوفاق الفكري والسلوكي في الصعلوك، وإقراراً بالقطيعة المادية - الأبدية بينهما التي أحدثها القتل الفجائي ، والتي تُرسخ الصُّحبة تقليداً في الحياة ، ومنهجاً في الرؤية والفعل ، والتي تلخص تجربة الشاعر الصعلوك ، ونظرة إلى الحياة والموت ، والصاحب / الرقيق ، وتكشف عقلانيته ، وتامله ، إذا صرح تأبط شراً بعلمية صاحبه بقاءة :

على الشنفرى ساري الفمام فراسخ
غريز الكنى وصيب الماء باكراً^(١٣)

وأبَّنه ، فذكر شجاعته ، وشبه أعداءه بالغنم المذعورة ، مستعيناً بالتشكيلات المجازية التي تصوّر الفعل ، ورد الفعل :

لجبل يلاح الموت لبهم كأنهم
لشوكيك الحذى ضنين نواجر

ويستذكر الشاعر مازقا حرجا يستدرج إليه الصعلوك القتل، فيفرجه عنه عزمه الذي يخرجه من محنته ، وسهامه الصائبة ، وسيفه الذي يقطع ، وجواده الذي يقرنه بالعقاب :

يفرج عنه غمة الروع عزمه
وأشقر غيداق الجراء كأنه
وصفراء مرسان وأبيض هاتر
عقاب تدلى بين يقين كاسر

وتصوير الجواد بفاعلية حركية دون السابقين ؛ يوحى بلحظة
مبارزة فروسية يساعد فيها الجواد الفارس الصعلوك مساعدة أدائية .

* الرؤية الذاتية الواعية بماهية الأشياء الموجودة خارج
الذات الفردية التي تستخلص فكرة نابعة من فلسفة الصعلوك في
الحياة القاسية التي يعيشها الصعلوك في الصحراء ؛ والتي يدرك بها
مقارع الفرسان وصارعهم أنه سيضرب بهم يوما :

ومن يضرب الأبطال لابد أنه سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا^(٢٦)

لذلك يحسب الصعلوك لكل أمر حسابه ، وينظر لكل مأزق
نظرة خاصة قبل أن تتنازعه المموم ، ويطويه الدم :

إذا المرء لم يحل وقد حد حده أضاع وقسى أمره وهو مدهر^(٢٧)

ويدرك أن الحرب إن شئت ، فإن على المرء أن يحوضها
مقاتلا ؛ لأنها لن تدوم :

إذا الحرب أولئك الكليب فولها كليك واعم أنها سوف تتجلى^(٢٨)

ويعي الصعلوك أن الشر مركب قميء ، ومن الحكمة أن لا
يتمناه المرء ، ولا يسير إليه مادام بعيدا عنه . ولكن إن أوقع به فيه
عتوة فليخضه مرغما مقدما غير هباب :

ولا أنسى الشر والشر تباركي ولكن متى أحمل على الشر أركب^(٢٩)

وكأنني به يجد في الحيلة مخرجا بوصفها وسيلة فاعلة في
التخلص الفعلي من لحظات يقترب فيها الموت منه ؛ لأنها دليل
نشاط ذهني - عقلي يدفعه إلى النجاة .

ويعرف الصعلوك أن صروف الدهر لا تدرم / تثبت ؛ فلا
يفتر إن سره الدهر ، وأقبلت عليه الدنيا ؛ ولا يجزع إن أثقلت
الحياة بأعبائها :

ولست بفراح إذا الدهر سرني ولا جازع من صرفه المقلب^(٢٠)

ويستحضر الموت قلرا يصيبه ، ولن يفر منه مدركا أن
الخلود المادي محال ؛ وإن كان يرغب في استمرار معنوي :

والسي ، وإن عمرت ، أعلم أنني سألقى سان الموت يرق أصعلا^(٢١)

إن الصعلوك الشعري ، كائن يتركب في سياق لغوي ،
متناسق لا تنفصل فيه المكرة عن الفعل ، وتلتقي فيه دلالات التجربة
المعزونة ذهنيا ، بالتجربة الواقعية ، الموجهة بالوعي والإرادة في
نسق موضوعي يحتوي مرجعيات تكمن في اللاشعور .

ويكتسب الصعلوك الشعري قيمته بوصفه جزئية في بنية
متنامية متعاضدة؛ تمنح الصعلوك إحساسا بديمومة التحولات الفكرية
والسلوكية حتى يمتلك قابلية التشكيل المقترن بالزمن ، وينظم الأشياء
بتفاعله معها ، ووجوده بينها حيث يخرجها من حيز الإمكان إلى حيز
الفعل في علاقة متلازمة يغذيها الصعلوك بالتواصل معها ؛ فيكون
وجوده مكملًا لها ، وليس مستقلا عنها .

ويتحول الصعلوك إلى مخلوق يقوم بوظيفة مضمونية
توصيلية في اللحظة التي يتمكن فيها من التعبير عن قيم الحياة
المتجددة؛ ويستوعب مقومات النمو الحضاري وسط شبكية متعددة
من المؤثرات التي لا تنفصل عن الفكر المتوضع فيها .

الهوامش والمصادر

- ١) الشعراء الصالحات في العصر الجاهلي : د. يوسف خليف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ م ، ص ٢٢ - ٢٣ .
- ٢) لسان العرب ، لابن منظور ، مادة (صطك) .
- ٣) شعر تأبط شرا ، دراسة وتحقيق سليمان داود القرية غولي وجبار تمسان جاسم ، مطبعة الأدب، النجف - العراق ، ١٩٧٣ ، ص ٩٨ - ٩٩ .
- المعني . المسؤل . والمغاني . المنازل والمواضع التي كان لها أهلها (اللسان / غني)
- المربع . المواضع الخصب . والمربع . الرعي في الخصب (اللسان / رعي) .
- ٤) شعر تأبط شرا ، ص ١١٦ . المواضع : المفاضة والمفلاة (اللسان / موم)
- الجحش . القريد الذي لا يرحه في داره مزاحم (اللسان / جحش) .
- يعروري . يركب فرسه حربا بلا سرح عليه (اللسان / عري)
- ٥) شعر تأبط شرا ، ص ٩٨
- ٦) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .
- ٧) المصدر نفسه ، ص ٩٥
- ٨) المصدر نفسه ، ص ٩٣٨
- المسترعل . الذي يهض في الرعي الأول (اللسان / رعل)
- المسهيل : المتع الذي لا يجمع (اللسان / مهيل)
- ٩) الأغاني ، للأصمعي ، طبعة بولاق (مصورة) ، بيروت ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ ، ١٨ / ٢٠٩
- ١٠ ، ١١) شعر تأبط شرا ، ص ١٠٦ ، ص ١٠٩ .
- الريد . الجرف الذي من جروف الجبل كالحائط (اللسان / ريد)
- ١٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
- هوادي الخيل : المتقدمة في أول الرعي (اللسان / هدي)
- المسطل الغيار (اللسان / سطل)
- ١٣) المصدر نفسه ، ص ١١٦ المحرق . التمزق الثياب (اللسان / حرق)
- ١٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٩ الخيث . المروع (اللسان / حث) .
- الظليم : الذكر من النعام (اللسان / ظلم)
- الرأل : ولد النعام ، والأنثى رائلة . (اللسان / رأل)
- ١٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ الريش . غطاء الطائر (اللسان / ريش)

- اللذانى . شبه المخاط يقع في أنوف الإبل (اللسان / ذب)

- اللغب . الريش القاسد . (اللسان / لغب) .

١٦ شعر تأبط شرا ، ص ٩٦ . سهم مرهف . رقت حواشيه (اللسان / رهف)

- الثورز . القوي (اللسان / رور) غير النصل ، الثاني في وسطه (اللسان / عير) .

١٧ المصدر نفسه ، ص ١٩٩ . قرن القوم . سيدهم (اللسان / قرن)

- التواجد : الأضراس التي تلي الأنياب . (اللسان / نجد)

١٨ شعر تأبط شرا ، ص ٨٢ . الخلس . الأحد في مخالطة في القتل والصراع .

- رشاخ الطعنة دمعها السير : الصجرة . (اللسان / خلس ، وش ، سير)

١٩ المصدر نفسه ، ص ٩٦ .

المساحيح : الطوال والسميحة " الطول في كل شيء " (اللسان / سمحج)

٢٠ ، ٢١ المصدر نفسه ، ص ١٤٥ ، ص ١٢٢

الحجل . ثوب أو درع يخط أحد شقيه ثمة المرأة كالقميص (اللسان / حجل)

٢٢ ، ٢٣ المصدر نفسه ، ص ١١٣ ، ص ١٣٢

- العلالة : بقية اللبن في الصرح . ربقه قوة الشيخ علالة

- ليل هم . شديد السواد

- غارت الكواكب : غابت .

- تزيل القوم : تتركوا . وترايت النجوم تباينت وتعارفت

(اللسان / حلل ، هم ، غور ، زيل)

٢٤ ، ٢٥ المصدر نفسه ، ص ١٠٧ ، ص ٨٦ - ٨٢

- عولت إليه : أي فرحت إليه حين أهوئي شيء

- الحد من الرجال : القوي ، ومن الأصوات الشديد

- عاري الطنائب : أي عاري عظم الساق من اللحم فراه .

- البواشر : أعصاب ، الفروع من داخل وخارج

(اللسان / عول ، هدد ، ظب ، نشر)

٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ شعر تأبط شرا ، ص ١٠٠ ، ص ٨٩ ، ص ١٣٩

٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ المصدر نفسه ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٣ مكرر ، ص ٩٩



**جدلية النقص والإثبات
في المقدمة الطللية
عند أبي نواس**

أحمد علي محمد

ملخص البحث :

يسمى هذا البحث إلى الوقوف ، ما أمكن ، على أهم الدوافع التي غدا أبو نواس في ضوئها مجدداً في الشعر، وهي دوافع متصلة بشخصيته وحياته ونسبه كما جاءت به مصادر الأدب، مع الإشارة إلى الاضطراب والتحريف اللذين خالطا سيرة أبي نواس في بعض المؤلفات التي جاء بها المستشرقون ، ومن نقل عنهم من المؤلفين العرب احدثين .

ثم يتقدم خطوة أوسع لينظر في أبعاد قضية التجديد في شعر أبي نواس في المدامة والهجاء والمدح، ذلك أن أبا نواس نبذ الطلل في أهاجيه ... وأقامه في مدائحه، ومن أجل ذلك تحدثنا عن جانبي النقض والإثبات في المقدمة الطللية عنده .

المقدمة :

لا شك أن ما أثاره أبو نواس حول نبذ الطلل في فواتح بعض شعره ، كان من الأسباب التي دعت النقاد إلى اعتباره مجدداً ، ذلك أنه ثار على الطلل ، وجاهر بشتمه ، وهون من شأنه ، ، ودعا إلى استبداله بما هو موصول بظواهر حضارية جديدة ، آلت إليها حياة العرب في زمن أبي نواس ، تثلث بوصف مجالس اللهو والشراب .

جدلية النقض والإثبات في المقامة الطللية عند أبي نواس
طبيعته الساخرة التي آثرت الحياة مجنوناً وقتكاً واستهتاراً، ومثل هذه
الشخصية قليلة الانضباط ، كثيرة التجاوز .

ويبدو أن الجانب الرسمي في شخصيته امتزج بالجانب الخاص،
فبات من الصعب الفصل بينهما وكان من نتيجة ذلك الامتزاج أن
عبث النواصي وسخر وقتك في المواقف الجادة ، فمن هذا القليل
روي أنه لما مدح الخصيب بمصر أخذ عليه أن ...^(٣) . ومنه أن الرشيد
أراد امتحانه فقال له : اهجننا فأنشد :

أضاع الإمامة فسقُ وغش الوزير وجهل المشور

فلم يتوقع الرشيد منه هذا انجونه فطرده من مجلسه^(٤) .
وذكر أبو هفان أن الأمين كان طلب أبا نواس لمجلسه فقال أحد
جلسائه : " يا أمير المؤمنين هذا عيار شارب شواظ ، ينادم السفلة
والسوقة ، ويبتاب الخانات ، ويمركب الفواحش ، ويرى في ذلك
غنىاً ، وإن في منادته تشعة على أمير المؤمنين " ^(٥) .

وعُرف عن أبي نواس أنه كثير التطاول على التقاليد ، وقد
ذكر له ابن قتيبة شعراً يدل على فساد عقيدته^(٦) .

فقال له : يا ابن اللخناء ، أنت المستخف بعصا موسى لبي
الله ، فقال لإبراهيم بن غيثك : لا يأوي إلى عسكري من ليلته^(٧) ،
وهذه من الأمثلة الدالة على كثرة تجاوزه .

وتجاوزه لم يكن يصدر في حال من الأحوال عن جهل ، وإنما
عن معرفة ودراية ، إذ انتهى إليه علم غزير في الدين والسير والأخبار
واللغة والشعر والكلام^(٨) ، لكنه كرس هذه المعارف للعبث
والتطاول والتجاوز . وقد وصف عبثه في قوله^(٩) :

إني أنا الرجل الحكيم بطبعه ويزيد لي علمي حكاية من حكى
أصبح الظرفاء أكذب عنهم كما أحدث من أحب لفضحكا

وهذا الشاهد مما يبين مقدار العبث الذي انطوت عليه شخصيته ، ومعروف أن مثل هذه الشخصية المولعة بالسخرية ، يستهويها النقص أكثر من البناء ، وأما استعدادها للنقص فهو راجع لأمر شق منها :

١ - لعل انصراف أبي نواس إلى المجون في شعره وحياته كان بمثابة هروب من القيود التي تفرض عليه الالتزام بالمبادئ والخلق ، وهذا ما لا تطيقه طبيعته اللاهية ، من هنا آثر العرش عابثاً لا يعنيه تحمل القيم لا في الفن ولا في الحياة ، لأن التمثل بمحوج إلى جدٍ يتيح له متابعة خط التطور في مسيرة الشعر ، ومن ثمّ تجديده بما يوافق منطق التجديد الذي يفرض عليه إضافة كل ما هو إيجابي ، وإذا كان لأبد من النقص هنا فإنه نقصٌ يوجب البناء من جديد على أسس سليمة ، وفق مقتضيات الفن نفسه ، وإلا ما قيمة أن ينقص المرء قيمة وكفى؟!

إن دوافع أبي نواس إلى نقص الطلل في الشعر ، مع أنها نابعة من طبيعته الساخرة في كثير من الأحيان ، إلا أنها لم تكن نزيهة عن الغايات ، فقد تأثر بمجموعة الأفكار التي أشاعتها الشعوبية ، إذ الشعوبية في رأي بعض الباحثين^(١) كانت وراء ظواهر المجون التي انتشرت في بداية العصر العباسي ، وكانت تهدف من وراءها إلى خلخلة بنية المجتمع العربي وإضعافه بعدما عجزت عن تحقيق نصر على العرب بالقوة ، وقد تحولت جهة الصراع بين العرب

جدلية النقض والإثبات في المقامة الطغلية عند أبي نواس

والشعوبية بعد مقتل أبي مسلم الخراساني على يد المنصور إلى ما هو شبه بالتنافس الحضاري القائم على المقارنة بين حياة العرب المتصلة بالبادية، وحياة الأعاجم ذات الطابع الحضاري الثري ، هذا بالطبع من جهة نظر شعوبية .

لقد كان أغلب شعراء الجون ، على نحو ما يلاحظ د. هدارة، من الموالي أمثال : حماد عجرد وهو مولى لبني سؤدة بن عامر بن صمصمة ، وسلم الخاسر مولى بني تيم بن مرة ، وبشار الأعمى مولى العقيلين ، وأبي نواس مولى آل الخكم . وهؤلاء جميعاً عرفوا بالاستهتار والعبث، وسعوا إلى إشاعة الجون بطريق التصريح بمقارفة الذنوب وارتيكاب المحرمات دوغماً تسر وهذا إنما كان جزءاً من سياسة الشعوبية لهدم القيم ، وهؤلاء الشعراء عملوا بسياستها إذ ليس من الضروري لمن أراد أن يستبيح حرمة أن يجهر بذلك إلا إذا أراد نشر الفساد^(١١)

٢ - زعم بعض الباحثين من المستشرقين ، ومن نقل عنهم أو حللوا حذوهم في النظر إلى قضايا تراث العرب من الدارسين المحدثين، أن أبا نواس عربي من جهة أبيه ، وهذا إنما يخالف ما أطبقت على ذكره مصادر الأدب الموثوقة من أنه فارسي بلا خلاف .

ولا ريب أن الإصرار على عروبة النواصي ، وهو أمر صلب عن نفر من المستشرقين في البدء يتصل بغاية تركز حول الاعتبارين الآتين :

أ - إذا كان النواصي عربياً فإن دوافع التمرد في شعره خصوصاً الثورة على الطلل ، كذلك التجاوز في حياته لا تتصل بدوافع غريبة ، أو بمؤثرات أجنبية كالشعوبية مثلاً ، لذا تسقط عنه شبهة الشعوبية فتبقي ثورته على الطلل ضرباً من التجديد

الذي دعا إليه تطور الحياة ، تلك الحياة التي لم تستطع التقدم إلا
بنزولها وإنكار تاريخها ، والإقبال على حياة الأعاجم .

ب - إن القول بعروبة أبي نواس ، من وجهة نظر هؤلاء الدارسين ،
يستوجب النظر إلى الأسس التي قامت عليها دعوته ، والمتضمنة
أصلاً بالخروج على القديم ، ونزول الأساليب الموروثة التي عير
فيها السابقون عما اختلج في دواخلهم ، إلا أنها أصبحت فجأة
في هذا العهد ، عهد أبي نواس أعني ، عاجزة عن استيعاب
المعاني الجديدة والظواهر الحديثة في الحياة . ومؤدى النظر إلى
أسس التجديد في نخبة أبي نواس الشعرية أنه لا سبيل لتخطي
مشكلات التخلف في حياة العرب المعاصرين وفكرهم إلا
بصنيع مماثل ، أقصد لا يتم تجديد الشعر والفكر ، إلا بالإقبال
على حياة العرب . ومثل هذا التصور هو ما دفع بعض
الدارسين إلى اعتبار النواصي من العرب ، لأن ذلك يُسقط عنه
نصبه للشعوبية ، ويكون بموجب ذلك قد ثار على العرب ،
وهو رجل منهم لترسيخ الغاية التي ذكرناها آنفاً .

وإذا أردنا التمثيل لما نقول نجد ريتولد نيكلسون (١٨٦٨ -
١٩٤٥) من أولئك المستشرقين الذين أقروا بعروبة أبي نواس في
قوله: " إنه شاعر عربي يماني " ^(١٢) ، وجهة الخطورة فيما قرره
نيكلسون تكمن في نتاج بعض الباحثين الذين نقلوا عنه هذه المقولة
بلا تحقيق أو عود إلى مصادرها الأدبية .

وكان نيكلسون اعتمد في مقولاته الآتفة على نسخة من أخبار
أبي نواس لعبت فيها يد النساخ ودخلها تحريف كثير ، وفيها سقط

جدلية النقص والإثبات في المقامة الظلية عند أبي نواس

أيضاً . وقد طبعت هذه النسخة طبعة تجارية بلا تحقيق فجاءت تحت اسم (أبو نواس في تاريخه وشعره ومبازله وعشيه ومجونه) . وقد صدرت عن دار الجبل بيروت سنة ١٩٧٥م ، وهذه الطبعة رديئة لا تصلح أن تكون مرجعاً علمياً وقد ورد فيها اسم أبي نواس على النحو الآتي : " هو الحسن بن هانيء بن عبدالأول بن عبدالصباح بن الجراح بن عبدالله بن حماد بن أفلح بن يزيد بن هنب بن ددة بن غنم بن سليمان بن حكم بن سعد العشيرة بن مالك " (١٤) .

وبالمقارنة مع اسم أبي نواس الوارد في الطبعة العلمية من أخباره لابن منظور وجدنا تحريفاً واختلافاً حيث أورد ابن منظور الاسم كما يلي : " هو الحسن بن هانيء بن عبدالأول بن الصباح مولى الجراح بن عبدالله بن جعادة بن أفلح بن الحارث بن دوة بن حذفة بن مظنة بن سلهم بن سعد العشيرة بن مالك " (١٥) .

ومن الواضح أن التحريف الذي حدث في الخبر الأول تناول كلمة (ابن) التي جعلت من أبي نواس ولداً يتحدر في تسلسل نسه من الجراح بن سعد العشيرة ، وفي الثاني أثبت ابن منظور أن ذلك كان بالولاء فذكر أنه مولى الجراح وليس ابنه . وما يؤيد ذلك قول ابن قتيبة عنه : " هو الحسن بن هانيء مولى الحكم بن سعد العشيرة " (١٦) ، وما ذكره ابن المعتز في طبقاته " حدثني علي بن حرب أخو محمد بن حرب بن خالد المنهزم قال : حدثني أخي محمد بن حرب ، وكان بن الأخوين قريب من خمسين سنة أن أبا نواس واسمه الحسن بن هانيء ويكنى أبا علي ، ولد بالأهواز بالقرب من الجبل المقطوع المعروف براهبان سنة تسع وثلاثين ومائة ومات

بغداد سنة خمس وتسعين ومائة وكان عمره خمساً وخمسين سنة ،
ودفن في مقابر الشونيزي في تل اليهود ، ومات في بيت حجارة كان
يألفها ، وكانت أمه أهوازية يقال لها جليان من بعض مدن الأهواز
يقال لها نمر تيري ، وأبوه من جند مروان بن محمد من أهل دمشق
مولى لآل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة^(١٧).

فمسألة نسب النواصي عند كل من ابن قتيبة وابن المعتز
وابن منظور واضحة لا لبس فيها ، إذ هو فارسي بلا خلاف ومولى
لآل الحكم بن الجراح ، غير أنها بعد ذلك دخلها شيء من الغموض عند
ابن جني المتوفى سنة (٣٩٣هـ) حين تعرض للذكر نسب أبي نواس في
معرض شرحه أرجوزته فقال : " الحسن بن هانيء من حكم بن سعد
العشيرة^(١٨) . وعبارته (من حكم) يكتنفها الغموض ، فهي لا توضح
ما إذا كان عربياً أم من القرس ، ونسبه إلى الحكم لا يتضح ما إذا
كان بطريق الولاء أم بالنسب الأصيل .

وفي العصر الحديث حدث اضطراب في نسب الرجل من
جهة اتصاله بآل الحكم بن الجراح ، فزعم بروكلمان (١٨٨٦ -
١٩٥٦م) أنه عربي من جهة أبيه ، وربما أيد زعمه باستقراء خاطيء
لبعض الأخبار فقال : " وكان أبوه عربياً من جند مروان بن محمد
آخر خلفاء بني أمية ، وأمه فارسية من غوائل الصوف تدعى
جليان^(١٩) .

ولعل بروكلمان نظر فيما أورده ابن المعتز " وأبوه من جند
مروان بن محمد من أهل دمشق مولى لآل الحكم بن الجراح^(٢٠) .
فتوهم أنه عربي لكون والده من جند مروان بن محمد ، أو أنه من

جدلية النقض والإثبات في المقدمة الطللية عند أبي نواس
سكان دمشق ، وقد تكون إضافته كلمة (عربي) إلى الخير مقصودة
لا سيما أن ابن المعتز ذكر صراحة في الخير نفسه أنه مولى . لذا يُعدّ
ذلك من باب تزوير الأخبار التي تعاضمت خطورته ليس في أبحاث
المستشرقين فحسب ، وإنما عند بعض الدارسين العرب الذين نقلوا
عنهم .

وقد تدخل إشارات جرجي زيدان إلى نسب أبي نواس في
قوله : " كان أبوه دمشقياً من جند مروان بن محمد آخر ملوك بني
أمية " ^(٢١) في هذا الباب الذي وجّ منه المستشرقون إلى درس سيرة أبي
نواس فقوله " كان أبوه دمشقياً " . يصرف الذهن إلى أنه من أهل
دمشق من العرب الذين جعلهم مروان بن محمد حنداً له وهذا غير
صحيح بدليل تعليق ابن منظور على بعض شعر أبي نواس في هذا
الموضوع :

فإن أكن بصرياً فإنّ مهاجري دمشق ولكن الحديث فبون

فقال ابن منظور " إنما نشأ بالبصرة وليس له بدمشق قبل
ولا بعد " ^(٢٢) .

ويميل عمر فروخ إلى اعتبار أبي نواس من العرب ، حيث
يقول : " وُلد بالأهواز سنة ١٤٠هـ ، وهو مولد عربي من جهة
الأب وفارسي من جهة الأم " ^(٢٣) . وينحو أحمد حسن الزيات نحو من
زعم أن أبا نواس عربي فيقول : " هو الحسن بن هانيء بن عبد الأول
الحكمي ، يكنى بأبي نواس " ^(٢٤) .

وأما دائرة المعارف ، فقد انصرفت إلى القول بأن النواسي ،
وإن كان حكماً إلا أن نفسه كانت تميل إلى الفرس ، فتورد : " أبو

نواس الحسن بن هانئ الحكمي أحد فحول شعراء العرب ، وُلد بالأهواز عام ١٣٠ هـ وكانت أمه تفصل الصوف وكان يرى في نفسه أنه أقرب إلى الفارسية منه إلى العربية^(٢٥).

والحق أنه فارسي من حيث أصله ومن حيث ميله أيضاً ، ولو أنه ادعى الانتساب إلى العرب ، غير أن ذلك عُذ من مثالبه ، ومن المآخذ عليه ، وقد استغلها خصومه على النحو الذي حدث بينه وبين الرقاشي الذي قال فيه^(٢٦):

بطلٍ فإذا قيل له	أنت مولى حكم قال أجل
هو مولى الله إن كان به	لاحقاً فله أعلى وأجل
واضحاً نسبته حيث انتهى	فإذا ما رآه ريب رحل

وقد ذكر ابن منظور أنه **دعي في نسبه** ، انتسب إلى نزار ثم انقلب عليها فانسب إلى اليمن ثم هجأها ، وروى أنه ادعى أنه من حاء وحكم وهما قبيلتان من اليمن ، فزجره آل يزيد بن منصور الحميري ، وقالوا له . أنت خوزي فمالك لحاء وحكم ، قال : أنا مولى لهم فتركوه فقال بعضهم لبعض : إنه طريف اللسان غزير العلم ، فدعوه وهذا الولاء يتعصب لنا ويهجو التمرارية^(٢٧).... فمن شعره في هجاء نزار قوله^(٢٨):

واضح يساراً وأمر جلدتها وهتك السر عس مثالبها

ومن هجائه اليمانية قوله^(٢٩):

لأزد عمان باللهب لزوة إذا ذكر الأقوام ثم تلين

ومن طريف ادعاء أبي نواس ما ذكره ابن منظور " أنه ادعى في أول أمره أنه ولد عبيد الله بن زياد بن ظيان ، ف قيل لأبي

فولدت غلاماً ، فأرضعت بلبائه غلاماً من ثقيف ، فتعلم الصبي من الحائك القرآن ، ثم قال الشعر ، وخرج إلى بغداد ، وبلغني أنه قال :

وامح نزاراً وألح جلدقاً وهتك السر عن مثالبها

وادعى اليمن وتولاهم ، فسأله عنه فقال هو أبو نواس^(٣٤).

أما أبوه فكان اسمه فيما يروي ابن منظور (هَاشِي) ، وعمل كاتباً لمعهود الماذرائي على ديوان الخراج ، ولم يكن له ولاء ولا حلف حق مات ، ولما كبر أبو نواس وأدب قال لنفسه : حسن بن هاشي ، وإنما كان حسن بن هني^(٣٥) ، ويروي أن أباه عمل حائكاً ، وقيل من جند مروان بن محمد^(٣٦).

وجده اسمه رباح ، وكان مولى الجراح بن عبد الله الحكيمي والي خراسان ، غير أن اسمه أغفل في سلسلة اسم النواصي ، فلم يشر إليه ابن منظور حين ذكر سبه مفصلاً^(٣٧).

وأمه كانت فارسية أو سندية ، تزوجها هاشي وأولدها عدة أولاد منهم أبو نواس ، وأبو معاذ واسمه أحمد ، وابنة تزوجها فرج القصار ، وهو عبد الباخرزي^(٣٨).

وفحوى القول في نسب أبي نواس أنه خوزي من بن هاشي كان أو من أرض مناذر حسب إشارة ابن منظور في قوله : " واجتمع عليه أن أصله من الخوز من مناذر الكبرى في رستاق ما برئي من قرية يقال لها باسكني^(٣٩) .

٢ - أبعاد احتجاج النواصي :

أشرنا آنفاً أن الدعوة إلى نقض الطلل في فواتح الشعر عند

أبي نواس لم تكن شاملة ، وإنما ارتبطت بموضوع المدامة دون المديح ،
ويحسن بنا قبل تفسير هذه الدعوة أن نحصي المقدمات التي نقض فيها
الطلل في بدايات خرباته وأهاجيه ومداخله ، وهي الموضوعات التي
ذكر فيها الطلل إما على جهة الإثبات وإما على جهة النقض .

أ - نمط :

ترددت أصداء دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل في بدء إحدى
وثلاثين قصيدة من خرباته فكانت على هيئة افتتاح وجيز لم يشغل
أكثر من بيتين أو ثلاثة ، وقد طرق النواصي في ابتداءاته معاني محددة
ارتبطت بثلاث صيغ لهوية حددت قوة الانفعال الذي كان يتخلج في
نفسه إزاء الطلل ، وأهم هذه الصيغ **الابتداء بالأمر أو النهي** مثل :
دع الأطلال^(١) دع لباكمها النهار^(٢) لا تعرج بداس الأطلال^(٣)
دع الربع^(٤) اترك الأطلال^(٥) اعدل عن الطلل^(٦) لا تبك رسماً^(٧)
لا تبك ربعا^(٨) انس رسم النهار^(٩) عد عن رسم^(١٠) ، أعرض عن
الربع^(١١) .

وهذه الصيغ فيها من القوة والمباشرة ما يدل على عزمه
للتخلص من ذكر الطلل ، وينطوي على كره واضح لهذا الرسم
القيي .

وهناك صيغ ماضية اعتمد عليها في افتتاح بعض خرباته
كقوله : عاج الشقي على دار^(١٢) راح الشقي على الربع^(١٣) . وفي
هذه الصيغ معنى الإخبار ، وقد سخرها لإثارة السخرية والهزاء
والإزراء ممن وقف على الطلل . واعتمد على صيغ أفادت التفضيل
كقوله^(١٤) :

أحسن من وقفة على طلل
كأس غبار تجري على قنبل
وقوله (٥٤):

أحسن من وصف دارس الثمن
ومن ديار غفت معالمها
ومن خيام يكي على فني
وبحالة ركبت على أذن
في روضة بالنبات بالعمى
قد حفا كل سر حب

وهذه القوافي فيها معنى المفاضلة بين الطفل والمداة .
وهناك صيغ أخرى قليلة أشاعها في بدء خمرياته مثل : أيا ساكي
الأطلال ، لمن طلل ، مالي يدار خلعت ، وهذه القوافي أيضاً لم تخل من
إنكار للطلل وهجوم على أصحابه وازدراء لأهله . وأبو نواس في هذا
الشعر إنما دعا إلى نقض الأطلال التي ترمز إلى حياة العرب السابقة
بالتحديد ، ولم يقصد إلى محاربة كل ما يتصل بالقديم في حياة الأمم
الأخرى ، فقد حارب قديم العرب ، وهو العهد الذي تكونت فيه
قوهم . والدليل على ذلك أن النواصي لما عرّض في خمرياته بعض
صور الأطلال الخاصة بالأكاسرة من ملوك فارس لم يعرّض لها أو
يهجم عليها على نحو ما فعل حين تحدث عن الأطلال المتصلة بموروث
العرب . يقول (٥٥):

ودار كداسي عطوها وأذبحوا
فما حب من جر الزقاق على الشرى
حيث ما صبحي فجددت عهدهم
ولم أدر من هم غير ما شهدت به
ألمنا ما يوماً ويوماً وثالثاً
لنار علينا السراج في عشجنية
ها أكر منهم جديد ودارس
وأضاعت ربحان جني وباس
والى على أمثال تلك لحاس
بشرقي مائة الديار الباس
ويوماً له يسوم السرحل حاس
حتتها بالوان الصاوير فارس

لقد أطل النواصي الوقوف على هذه الأطلال ، فهو يحبس

جدلية النقض والإثبات في المقدمة الطللية عند أبي نواس.....
 صحبه فيها ويحدد عهدهم ويكثر التشويق والتحنان إلى تلك
 السباسب التي رآها بشرقي مدينة ساباط الفارسية ، وهذا كله يخالف
 صنيعه عندما يذكر الطلل المتصل بموروث العرب ، والسبب هو أنه
 يقف على آثار حانة من حالات أكاسرة الفرس .

وهذا النص إنما يدل على أن دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل
 في فواتح خرباته لم تكن من باب الحرص على وصف الظواهر الجديدة
 التي نشأت بضوء الحضارة ؛ لأن الدعوة هنا إلى وصف المداممة لا
 تتصل إلا بإحياء عادات الأكاسرة الفرس في الجون ...، ومن هنا لا
 نرى في دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل في صدور خرباته ما يخالف
 الأفكار التي دعت إليها الشعبية كالدعوة إلى الإباحية والفساد
 والإمعان في الملذات بحجة الدعوة إلى الحرية المردية والفكرية .

ARCHIVE

ب - الأهاجي :

ذكر أبو نواس الطلل في نحو ست قصائد من أهاجيه الطوال
 نسبيًا ، وقد اختلف أسلوبه في نقضه عما هو الشأن في خرباته ،
 على النحو الذي يبينه هذا الجدول :

رقم	مطلع القصيدة	أبرز معاني القصيدة	التهجو	عدد أبيات المقدمة الطللية	عدد أبيات القصيدة
١ -	ليست بدار حلب وفخرها طربان من لفرقة وحاصبها	- عدم إمكان الوقوف على الطلل - هباء عدنان والطمان ونقاصرة بالفرس	العرب لحطمان وعدن	٣ أبيات	٨٢ م
٢ -	ألا حي لثلاثا يسبحان للطلب إلى برح فاليرتراني ذهب	لمحة الطلل ، وصف حيوان الثمار - ذكسر الشاة ، طقازة - بيت العرب والفرس	ليم وأسد	٥ أبيات	٢٧ م

٣	أن يربح على الطفل العنصر	ذكر الطفل وصف السحاب والرياح - والأساق والسماء - العرش كذلك	صف	٧ أبيات	١٨ بيتاً
٤ -	ما كنت ملهى ولا ملاحاً للفرس ولا عواطف من طير ولا غرس	يتكلم الطفل الحديث عنه، هوان قور فليس بن حبيج	فلم يسم حبيج	في بيت واحد	٨ أبيات
٥ -	دع الزمزم الذي داراً يلبس الريح وتظراً	الدعوة إلى ترك الطفل هوان قور والتعبيرة بها القوس	فلم يسم حبيج	في بيت واحد	٣٤ بيتاً
٦ -	سبي ربح قبيح والطفل عشي الحال الخزين من زمان وعمر	حدث عن آثار الجوار ثم المقصود إلى عبادة الرفاعي	الرفاعي	٦ أبيات	١٩ بيتاً

وهذا الجدول إنما يشير إلى :

١ - يتراوح طول المقدمة الطللية بين (١ - ٧) أبيات فهي طويلة بالمقارنة مع فواتح خرياته السابقة .

٢ - لقد حاول أبو نواس كتم دعوته إلى نبذ الطفل في مقدماته الطوال ، فهي المقدمات (١ - ٣) يردد بعض المعاني المعروفة في وصف الطفل مثل الافتتاح بذكر الطفل ومعاذته ، وذكر عمل الرياح والمطر فيه ، ثم صور بعض حيواناته ، وقد أتى النواصي على بعض هذه المعاني في مقدماته الطوال .

٣ - لقد صرح بمجموعه على الطفل في مقدماته القصصار (٤ - ٥) وهذا إنما هو امتداد لدعوته التي وجدناها في صدور خرياته من حيث قصر المقدمة وقوة الافتتاح وشذوذه .

وثمة مؤشر مهم في ذكره الطفل في صدور أهاجيه يتمثل بعدم تعرضه إلى نبذه بصورة مباشرة كما هو الشأن في خرياته ، وإنما تبع أسلوباً آخر في تقضه يتمثل بالموقف العام للقصيد ، وهذه خطوة

جديدة تشير إليها في عمل أبي نواس في نقض الأطلال في ولواتح أهاجيه ، وتفصيلها أن النواصي لم يعمد إلى نقض الطلل بمعزل عن الموقف العام في القصيدة كما فعل في حمرياته ، والتي تركز عمله فيها حول الدعوة إلى نقض للطلل ، وبالمقابل استبدله بوصف مجالس اللهو والشراب ، فالمدامة تقوم إذن على نقض الطلل نقضاً صريحاً ومن ثم إثبات وصف المدامة بدلاً عنه ، في حين قام عمله في أغلب أهاجيه على النقض الشامل للطلل والمهجو ، ومثال ذلك أنه لما دعا إلى نقض الطلل في قوله :

دع الرثم الذي دقرا يفس الربع والمطرا

نقض في الوقت نفسه مآثر الأعراب وسحر من شعرالهم في القصيدة ذاتها :

إذا ما كنت بالأخيا	ء في الأعراب معجرا
فإنك أبما رخل	وردت فلم تجد صئرا
ومن عجب لعشقم الـ	جفاء الجلف والعشرا
فقبل مرقش أودى	ولم يعجز وفسد قئرا
فحدث كاذباً عنه	وقال بغير ما شعرا
ولو كان ابن عجلان	من البلوى كما ذكرا
لكان أدم عهداً في السـ	يهوى وأخسبه غلرا

وعلى هذا النحو يبدو الموقف في قصيدة المهجاء عنده قائماً على النقض ، فهو يهجو الخصم يمثل ما يتكر للطلل لتقوم القصيدة على هذا المعنى المتصل في البدء والعرض .

ج - المدائح :

ذكر أبو نواس الطلل في صدور نحو سبع عشرة قصيدة

مدحية ، وقد جاءت معانيه في الغالب على وجهه الإثبات كما أنما استوفت كثيرا من المقومات الفنية التي تنطوي عليها المقدمة الطللية عامة ، ويمكن الكشف عن سمات تلك المقدمة من حيث الشكل والمضمون بالنظر إلى الجدول :

رقم	مطلع القصيدة	الملموح	أهم معاني المقدمة	أبيات المقدمة	أبيات القصيدة
١ -	لقد خال في رسم شديار بكلي وكان خال ردي ١٤ وحلي	الرحيد	ذكر الطليل ، إسرار الشعور والحين وكثرة الفرح عليه ، الإضمار إلى وصف العائسة في أحسن المقدمة على خط العلي .	٣ أبيات	١٣ بيتا
٢ -	حي الشيار يا أرمات زيات ويا العبات لنا حري ومات	الرحيد	تلميح الشيار ، الشعور إلى روحا	٣ أبيات	٢٤ بيتا
٣ -	يا دار ما طقت بك الأيام عاشقة والأيام ليس تطام	الرحيد	تلميح من شعور العائسة وأنها على العلي	٣ أبيات	٢٠ بيتا
٤ -	يا كثر فروح في الناس لا عطا بل على السك	الرحيد	ذكر من عكاه في علي شديار وأما على من عكاه يسكنها	في بيت واحد	١٤ بيتا
٥ -	أما فو ما فو ما فو كسوك طبعوا من من فو	الرحيد	أما فو ما فو ما فو البحر في فو	في بيت واحد	١٨ بيتا
٦ -	من من فو ما فو ما فو على فو ما فو ما فو	الرحيد	من من فو ما فو ما فو عنا حسنة فو ما فو على فو ما فو ما فو	٣ أبيات	١٣ بيتا
٧ -	يا ربح فو ما فو ما فو لا فو ما فو ما فو	الرحيد	يعرف من فو ما فو ليس من فو ما فو	في بيت واحد	٦ أبيات
٨ -	الدار ألقى أحسن من فو وأعطا فو ما فو ما فو	الرحيد	وصف الأطلال بالسية عزلة لا فو ما فو ما فو بأعطا	٣ أبيات	١٨ بيتا
٩ -	من فو ما فو ما فو وفاج الفو ما فو ما فو	الرحيد	ذكر فو ما فو ما فو من فو ما فو ما فو	في بيت واحد	١٨ بيتا
١٠ -	حي الشيار وأعطا فو وأنح فو ما فو ما فو	الرحيد	تلميح الشيار وذكر فو ما فو عزلة حيث كانت فو ما فو بأعطا	في بيت واحد	٩ أبيات

جدلية النقض والإثبات في المقدمة الطللية عند أبي نواس.

١١ -	أُتِمَّ إِلَى أَنْ يَخْرُجَ لِسَادَ عَلَيْهِ وَإِلَى أَنْ يَخْتَلِعَ وَيَدَايَ	الْقَتْلُ مِنْ يَحْيَى	يَعْتَدُ عَنْ وَلَدِهِ لِلظُّلْمِ وَيَعْتَدُ لَهُ عَمَّا أَصَابَهُ مِنْ عُرُوفِ الْبَغِي	٢٣ آيات
١٢ -	هَلْ خَرُفَتْ الرِّجْعُ اخْتَلَى لَفْظُهُ عَشْرَةَ قُرَآنًا	إِبْرَاهِيمُ بْنُ عِدْنَةَ	ذَكَرَ مَوْلَاهُ خُشْعِي عَنْ الْقِيَارِ، وَمَا حَلَّ لَهَا مِنْ التَّوَاتُؤِ، وَعَنِ الْفَرَجِ لَهَا وَالْحَيَاةِ الَّتِي كَانَتْ بِرَدِّهَا	٢٦ آيات
١٣ -	فَوَجَدَ صَبُورَ الصَّاحِبِ الْوَلَدَ لَسَانًا عَنْ لُغَتِهِ الْوَلَدَ	إِبْرَاهِيمُ بْنُ عِدْنَةَ	أَخْبَرْتُ عَنْ جَدِّهِ الْفُطَيْسِيِّ وَفَرَّقَ مَسَائِكِهِ وَذَكَرَهُ كَلَامَ كَانَ يَرَقُّ فِي التَّحْمِيمِ فِي شَبَابِهِ	٢٠ آيات
١٤ -	لَمَّا الْفَتَاؤُ السَّرِيفُ يَخْلَعُ أَسْبَلَتْ رَأْسَهَا وَمَا تَسْلَعُ	إِبْرَاهِيمُ بْنُ عِدْنَةَ	أَخْبَرْتُ عَنْ الْبُكَالَةِ السَّافِيَةِ أَصَابَ الْفُطَيْسِيُّ فُتْرًا حَسَنَةً الْأَعْيَةُ، ثُمَّ ذَكَرَ لَهُ أَصَابَهُ	١١ آيات
١٥ -	أَلَا حَيُّ الْفُطُولِ الرُّسُودِ الْفُتُولُ طِفْلٌ هُوَ سَائِعٌ كَالْحَدِيدِ يَرُدُّ	عَمْرُو الْوَارِقِ	ذَكَرَ الْخُشْعِيُّ حَدِيثًا	٣ آيات
١٦ -	هَلْ لَيْسَ حَتَّىهَا دَرَسَ مِنْ حَسْبِ مَا خَلَّفَ أَوْ خَرَسَ	رَبِيعَةُ بْنُ فَرَاتٍ	يَذْكُرُ بِالْجَدِّ الَّذِي أَصَابَهُ الْفُطَيْسِيُّ بِمَا خَلَّفَ	٣ آيات
١٧ -	لَا تَقُولُوا عَلَى رُسُودِ الْفَتَاؤِ فَارْصَاتُ يَدِي الشَّاذِلِ أَوْ يَدَايَ	عَمْرُو الْوَارِقِ	يَذْكُرُ إِلَى الْأَهْوَاسِ حَسَنَ الْفُطَيْسِيِّ	٥ آيات

من الملاحظ أن أبا نواس حرص على الابتداء بذكر الطلل جرياً على عادة الشعراء في عدد كبير من مدائحه ، وقد تحدث في بعض مقدماته عن حبه للطلل وتشوقه للربوع وحنينه للرسوم كما هو الشأن في قصائده : (١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٠ ، ١٥) ، وأحياناً نجد فتوراً في عواطفه إزاء الطلل فيصفه مجرداً عن التعاطف ، أو يركز على صفة الخراب والجذب فيه كما هو الحال في قصائده : (٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) وهناك موضع دعا فيه صراحة إلى ترك الطلل في قصيدته (١٧) .

ومن الواضح أن أبا نواس في حديثه عن الطلل هنا قد تبع

الأسلوب ذاته الذي أقامه في أهاجيه ، أعني أنه تحدث عن الطفل بما يناسب موضوع القصيدة ، ومن الطبيعي أن يكون كلامه عن الأطلال في المدائح على جهة الإثبات لا بل الإعجاب أحياناً لأن موقف المدح يستلزم الإعجاب ، وإثبات القيم تماماً كما يستدعي موضوع الهجاء النقض .

فأبو نواس إذا نقض الطفل في جزء من أهاجيه ، ذلك لأن الموقف في قصيدة الهجاء يستدعي مثل هذا النقض ، وفي المديح يستدعي الإثبات فلماذا كان حديثه عن الطفل بعيداً عن النقض والثوران .

الخاتمة :

وخلاصة القول : يمكن النظر إلى دعوة أبي نواس لنيل الطفل في فوائح الشعر من جهات عدة ، وبحسب الموضوع الشعري الذي ترددت أصدااء تلك الدعوة فيه . ففي موضوع المدامة يدور النواصي في دعوته متأثراً بفكر الشعوبية ، خصوصاً أنه حين قابل بين رفض الطفل والإقبال على المدامة لم يكن يدفعه إلى ذلك الحرص على التجديد كما بينا آنفاً ، وإنما أراد إحياء ما كانت عليه حياة الأكاسوة والفرس عامة قبل سقوط دولتهم بيد العرب المسلمين من ... ومجوس ، وهذا إنما ينسجم وما كانت تبطنه الشعوبية من حنين إلى حياتها قبل الإسلام ، إضافة إلى أنها عمدت إلى إشاعة ظواهر الخلاعة والجنون لإضعاف العرب .

وأما الأطلال في موضوعي الهجاء والمدح عند أبي نواس فلم

تكن أكثر من معنى شعري ، بمعنى أنه لم يسع إلى نقضها على نحو مقصود كما هو الحال في شعره الخاص (المدامة) ، وإنما دعاها المقلم في الأهاجي إلى نقضها ، وفي الملمح إلى إثباتها ، والدليل على ذلك أنه أثبت وصف الطلل في صدر ست عشرة قصيدة ، في حين دعا إلى نبذه في مقطعة واحدة .

الحواشي

- (١) الأصفيهان ، أبو الفرج (الأخاني) ط مصورة عن ط دار الكتب المصرية . ٢٤٦٠ .
- (٢) عطوان ، حسين (مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول) ط دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ص . ٩٩ .
- (٣) ابن منظور (أخبار أبي نواس) في ذيل كتاب الأخاني ط دار الفكر بيروت ص ١٧ حش . من التجميع وهو المأخوذة بقوس ولقب
- (٤) أبو هلال (أخبار أبي نواس) نج . عبدالستار أحمد فراج ، ط مكتبة مصر ص . ٧١
- (٥) المصدر نفسه .
- (٦) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ط لندن ١٩١٠
- (٧) المصدر نفسه .
- (٨) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص ٢٥ .
- (٩) أبو هلال (أخبار أبي نواس) ص ٢٥ .
- (١٠) هدار ، محمد مصطفى (ألقاب الشعراء في القرن الثاني للهجرة) ص . ٢٢ .
- (١١) المرجع نفسه
- (١٢) نيكلسون (تاريخ الأدب العباسي) ترجمة صفاء مخلوصي مطبعة المعارف بغداد ١٩٧١ م . ص ٨
- (١٣) انظر مثلاً أبو نواس بين العبث والاضطراب والتمرد لأحلام الرعيم ، ط دار العودة ١٩٨١ ص : ١٦
- (١٤) انظر أبو نواس في تاريخه وشعره ومبادئه ومجونه ص : ١٩
- (١٥) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص ١٠ .
- (١٦) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٧٩٦/٢٠

- ١٧) ابن المعز (طبقات الشعراء) فتح عبدالستار أحمد فراج ط المعارف مصر ص ١٩٣ .
- ١٨) ابن جني (تفسير أرسوزة أبي نواس في تلويد الفضل بن الربيع) تبحر محمد الأسري ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ص : ٨ .
- ١٩) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار ط دار المعارف ٢٤/٢
- ٢٠) ابن المعز (طبقات الشعراء) ص : ١٩٢ .
- ٢١) ابن منظور (أعيان أبي نواس) ص ١٠ .
- ٢٢) زيدان ، جرجسي (تاريخ آداب اللغة العربية) منشورات دار الحسنة بيروت ١٩٨٣ م ، ص ٣٦٧
- ٢٣) ابن منظور (أعيان - أبي نواس) ص : ١٣ .
- ٢٤) فروخ ، صبر (تاريخ الأدب العربي) ط ٤ دار العلم للملايين ١٩٨١ م ص ١٥٨/٢ .
- ٢٥) الزيات : أحمد حسن (تاريخ الأدب العربي) منشورات دار الحكمة ص ٢٥٥
- ٢٦) دائرة المعارف الإسلامية ترجمة أحمد الششتاوي وإبراهيم عورشيد وعبدالحليم يونس جلد ١١ ص ٤١٢
- ٢٧) ابن منظور (أعيان أبي نواس) ص : ٣٤ .
- ٢٨) المصدر نفسه ص ٢٩
- ٢٩ - المصدر نفسه ص ٣٨
- ٣٠) أبو نواس (ديوانه) فتح أحمد عبدالحليم الغزالي ط دار الكتاب العربي ص ٥٥٧ .
- ٣١) ابن منظور (أعيان أبي نواس) ص : ٣٨ .
- ٣٢) ابن منظور (أعيان أبي نواس) ص : ٣٠ .
- ٣٣) المصدر نفسه ص : ٣١ .
- ٣٤) حيف حوفي (العصر العباسي) ط دار المعارف ص : ٢٢٠
- ٣٥) ابن منظور (أعيان أبي نواس) ص : ٣٦
- ٣٦) المصدر نفسه .
- ٣٧) المصدر نفسه .
- ٣٨) المصدر نفسه .
- ٣٩) المصدر نفسه
- ٤٠) أبو نواس (ديوانه) فتح أحمد عبدالحليم الغزالي ، ط ١ دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٤ م ص : ١١ .
- ٤١) أبو نواس (ديوانه) ص : ٦٥ .

- ٤٢) أبو نواس (ديوانه) ص: ٩٧ .
 ٤٣) أبو نواس (ديوانه) ص: ١١٠ .
 ٤٤) أبو نواس (ديوانه) ص: ١١٩ .
 ٤٥) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٦٨ .
 ٤٦) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٧٢ .
 ٤٧) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٨٩ .
 ٤٨) أبو نواس (ديوانه) ص: ٦٧٣ .
 ٤٩) أبو نواس (ديوانه) ص: ٦٧٨ .
 ٥٠) أبو نواس (ديوانه) ص: ٦٨١ .
 ٥١) أبو نواس (ديوانه) ص: ٤٦٠ .
 ٥٢) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٩٣ .
 ٥٣) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٤٦ .
 ٥٤) أبو نواس (ديوانه) ص: ١٩٦ .
 ٥٥) أبو نواس (ديوانه) ص: ٣٧ التوقي وعبد الحمر احمد - جمع صفت والنقض
 القبهنة منه . ساهات . مدينة فارسية . البساس الخفيرة



مدخل إلى مفهوم
الحرية في المجتمع
العربي قبل الإسلام

ARCHIVE

جاسم محمد صالح

الحرية حاجة إنسانية لها أن تحقق للإنسان رغباته في العيش وطموحاته في الحياة دون قيد أو مؤثر ، والإنسان العربي في العصر السابق للإسلام أدرك حاجته إلى الحرية وابتكر وسائله في التعبير عن تحرره من معوقات طموحه في العيش الآمن المستقر .

ومن المفيد أن نلتبس مفهوم الحرية - في البدء - من خلال الدلالة المعجمية لها ، فقد عاجلت المعجمات اللغوية لفظة الحرية من خلال بيان دلالة مادة (حَوْر) التي هي الأساس في توضيح معنى الحر وما ينتج من دلالات في قلب اللفظة على وجوه أخرى وانتهاء بالمصدر الصناعي (الحرية)

انطلقت معجمات اللغة (وهي تعكس طبيعة التفكير لدى المتحدثين باللغة) من لفظة (حَوْر) ففي اللسان : قال ابن الأعرابي : حَرَّ يَحْرُو حَرَاءً إِذَا غَتَّقَ ، وَحَرَّ يَحْرُو حُرِيَّةً مِنْ حُرِيَّةِ الْأَصْلِ^(١) وَالْحَرَارُ بِالْفَتْحِ مَصْدَرٌ مِنْ حَرَّ يَحْرُو إِذَا صَارَ حُرّاً وَالْإِسْمُ الْحُرِيَّةُ^(٢) . وَالْحُرُّ بِالضَّمِّ نَقِضُ الْعَبْدِ ، وَالْجَمْعُ أَحْرَارٌ وَجَرَارٌ (الأخيرة عن ابن جني) . وَالْحُرَّةُ نَقِضُ الْأَمَةِ ، وَالْجَمْعُ حَرَالُ^(٣) وَحَرْدَةُ أَعْتَقَهُ ، وَفِي الْحَدِيثِ الشَّرِيفِ مَنْ فَعَلَ كَذَا وَكَذَا فَلَهُ عَدْلٌ مُحَرَّرٌ : أَيُ أَجْرٌ مُعْتَقٍ ، وَالْمُحَرَّرُ الَّذِي جُعِلَ مِنَ الْعَبْدِ حُرّاً ، يُقَالُ حَرَّ الْعَبْدُ يَحْرُو حَرَارَةً بِالْفَتْحِ أَيُ صَارَ حُرّاً^(٤) . وَإِلَهُ الْحُرِّ بَيْنَ الْحُرِيَّةِ ... وَالْحُرُّ مِنَ النَّاسِ أَخْيَارُهُمْ وَأَفْضَلُهُمْ وَحُرِّيَّةُ الْعَرَبِ أَشْرَاهُمْ^(٥) .

يتبين من الدائرة اللغوية التي عولجت بها لفظة الحرية أنها ارتكزت على ما يأتي :

- ١ - مبدأ التحرر ونقيضه العبودية لبيان الانتماء الفئوي للفرد .
- ٢ - بيان خاصية الانتماء الفئوي / النسبي التي توضح معنى الحر - وصولاً إلى الحرية حيث (حرّ الرجل بحرّ من حرية الأصل)^(٦).
- ٣ - مساهمة المعيار الأخلاقي في المعالجة اللغوية للكشف عن دلالة الحرّ والحرية ، حيث حرّية العرب أشرفهم^(٧) ، وإنّ الحررة : الكريمة^(٨) ، فالشرف والكرم معياران أخلاقيان قاما في توضيح معنى الحرية وبيان صفة الحرّ .

٤ - تمثل لفظة الحرّ - التي هي أصل الحرية - بدلالاتها المعجمية مرحلة أو درجة اجتماعية متقدمة على درجة العبد - التي هي أصل العبودية - فبوساطة الفعل الأخلاقي (العِثْق) يستقل العبد من فئة / مرحلة العبودية إلى مستوى الحرية .

وقد كشف القرآن الكريم عن جانب من مقدار الفعالية الاجتماعية لكل من الحرّ والعبد ، حيث قال عزّ وجلّ « يا أيها الذين آمنوا كُتِبَ عليكم القصاصُ في القَتْلِ الحرُّ بالحرِّ والعَبْدُ بالعَبْدِ والأَنْثَى بِالْأُنْثَى »^(٩) . فقد بين التكافؤ القائم بين الأفراد في المستوى الاجتماعي الواحد - الآية في مضمار القصاص من القاتل - وهوتبنت لما تعارف عليه المجتمع العربي قبل الإسلام إذ لا يقتل الحرُّ بالعبد أو العبد بالحرّ لعدم تناسب دمائهما في القصاص أو تماثلهما في الدرجة .

وقد خرجت لفظة الحرّ عن دلالتها المعجمية في الانتماء
الفتوي النسبي إلى دلالات آخر ذكرها الشعراء العرب قبل
الإسلام. منها جمال المرأة الصافي الخالي من الشوائب الخلقية يقول
الحادرة^(٩٠):

وعفلي خوزاء تحسب طرفها وسان خوة مُسهل الأدمع

فوصف جمال خلتها (مسهل الأدمع) بالحرّ النقي مما يعيب.

وفي تأكيد صفة الأصالة وإبراز خصائص القوة لدى ناقته
يقول لبید^(٩١):

أجد المرافق خرة عيراة حرج كحص البف غور سلوم

ويقول أيضاً^(٩٢):

لولا ثلبك اللهاة خرة حرج كأصاء الضيط غقم

فوصف الناقة بالخرة يعني كشفاً لمظاهر القوة وعدم
الخضوع والمنعة ، وأما لا تحذل صاحبها في نيل حاجته ويقول سلامة
بن نذل^(٩٣):

وقد نال خذ السيف من حرّ وجهه إلى حيث سارى ألقه التقب

فحر الوجه هو وسطه أو ما أقبل عليك منه .

وقد انصرف الشعراء العرب قبل الإسلام إلى ذكر لفظة الحر
والخرة والأحرار ونقيضها العبد والأمة والعبيد ، دون ذكر لفظة
الحرية والعبودية صراحة ، ولم ترد هاتان اللفظتان في المدونات
الشعرية المتوافرة بين أيدينا والتي اهتمت بجمع شعر العرب قبل
الإسلام .

لقد بقي مفهوم الحرية لدى العلماء محصوراً أو متتحياً على نحو مباشر إلى مفهوم الحرّ ، وينتج من مفهوم الحرّ عند علماء اللغة أنه يقوم على أصول نسبية لقيمة من جهة الأم والأب دون شائبة تشينها ، أي انغاء الضعة في النسب فضلاً عن أصول أخلاقية تتضمن قيم المروءة التي تجمع مكارم الأخلاق وهي من أهم مقومات كينونة الحرّ .

ولأجل المحافظة على الكيان الحرّ - من تهديدات الآخرين - المؤسس على دعائمي النسب والأخلاق كان لابد من وسيلة لتحقيق ذلك ، فنهضت البطولة بوصفها فعلاً قتالياً يتحصن داخل مجموعة من القيم الأخلاقية تنأى به عن البطش أو الفتك بالآخرين دون مسوغ أخلاقي أو اجتماعي ، هضمت لدفع التهديدات الموجهة ضده ، ومن ثم صارت البطولة واحداً من أصول تكوين الإنسان الحرّ في المجتمع العربي قبل الإسلام ، بواسطة فاعليتها المشار إليها آنفاً ، وهذه الأسس الثلاثة (النسب الأصيل والأخلاق الفاضلة والبطولة) تشكل الكيان الحرّ للفرد العربي .

وبقدر ما يكون الفرد متميزاً في جانب من جوانب تكوينه الحرّ يكون ذلك علامة مميزة له بين أقرانه الأحرار فإذا كان متميزاً بأصوله النسبية فهو حرّ شريف ، وإذا كان متميزاً بالمروءة وقيمها فهو حرّ كريم ، وإذا كان متميزاً بالبطولة ومعانيها فهو حرّ بطّل ، والعكس صحيح أي بقدر ما يفقد من أصول تكوينه الحرّ يكون فاقداً لانتماؤه الحرّ ومن الصعب أن تنهض به جذوره الأخرى إلى مستوى الأحرار .

ويمكن أن يدخل الانتماء إلى الجماعة / القبيلة عنصر تعزيز لتثبيت الكيان الحر لدى الفرد ، حيث لا يجوز للحر الخروج على قبيلته ، وحتى أولئك الأفراد الخارجين على قبائلهم (الصعاليك وغيرهم) ظل حلم الانتماء يعاود أغلبهم ، إذ يدركون أن في العودة إلى انتمائهم القبلي عودة لتعزيز حريتهم والتمتع بظل الجماعة الحامي لهذه الحرية والضامن لوجودهم الإنساني من تأثيرات الغير .

وعلى أساس ما تقدم يشكل مفهوم الحر خطوة أساسية مهمة نحو مفهوم الحرية في المجتمع العربي قبل الإسلام ، إذ يطوي مفهوم الحرية على قدر كبير من مفهوم الحر فضلاً عن مبررات أخرى أهمها : وهي الحرية وما تشكله بالنسبة للإنسان في المجتمع وقدرة الفرد على الإحساس بالحرية أو حاجته النفسية لممارسة حريته دون كبح أو مؤثر خارجي موجّه ضدها . وامتلاك الفرد درجة من الانضباط الذاتي لا تسمح له بالتجاوز على حرية الآخرين وهو يمارس حريته .

وقد وفر النظام الأخلاقي العربي السائد آنذاك الأمان لحرية الفرد والحصانة من الاعتداء الخارجي، وقد تمثل ذلك بالالتزام المجتمع بقيم المروءة التي تمنع الأفراد من التجاوز على حرية الآخرين ، على أننا لا نعدم وجود خروقات لهذا النظام الأخلاقي على مستوى الأفراد أو الجماعات . ولا بد من التأكيد على أن المروءة ليست هي البديل الاجتماعي عن الحرية ، إنما هي جزء فعال في تكوين الحرية لدى العربي وأن الحرية تحتفظ بخاصية عدم الخضوع للمؤثر الخارجي على الفرد ، والمروءة تتسور داخل البنية الأخلاقية للمجتمع فضلاً

عن أن الحرّية قد تدفع الفرد إلى الخروج على الجماعة ، الخروج الواعي لا الخروج الآثم ، من أجل تحقيق شكل من الحرّية يستجيب لرغباته في العيش ، على العكس من المروءة الملتزمة بروح الانتماء إلى الجماعة .

وتشيتاً لشمولية مفهوم الحرّية لدى العربي قبل الإسلام ، نجد في الفتوة ما يعين على ذلك ، حيث الفتوة ترتبط بالحرّية^(١٤) والفقى إنما هو مَنْ كان بين الفتوة وهي الحرّية والكوم^(١٥) ، وقد جعل الإسلام فيما بعد الفتوة خير الألفاظ الدالة على الحرّية^(١٦) وهي متوافرة في المجتمع العربي قبل الإسلام على نحو واسع ، وقد انعكست قيمها في بناء شخصية العربي ، مثلما تباها الميث الشعري لتلك المرحلة ، ليعبر من خلالها عن معال اجتماعية وفكرية أصيلة^(١٧) . ويمكن أن يتوضح عن الفتوة أنها تعنى بالتحور من كلّ ما يؤثر على الإنسان من قيم أخلاقية سلبية وممارسات سلوكية مرفوضة اجتماعياً . وبهذا يمكن أن تشكل الفتوة متفذاً نحو الحرّية ، ولا يفترق معنى الفقى عن معنى الحرّ في ذهنية الإنسان العربي قبل الإسلام .

هوامش البحث

١، ٢، ٣ (لسان العرب - ١٧٨/٤ مادة حَزَرَ

٤، ٥ (م ٥ : ١٨١/٤ .

٦ (تاج اللغة وصحاح العربية ٦٢٨/٢ ، وينظر أساس البلاغة . قوله وما في حزبة العرب والمجم ملة . ص ١٦٥ .

٧ (لسان العرب - ١٨١/٤ وينظر أساس البلاغة ص ١٦٥ قوله وهو من حزبة قومه أي أشرافهم

٨ (تاج اللغة وصحاح العربية . ٦٢٧/٢ ، وينظر القاموس المحيط ٧/٢ قوله الكريمة ضد الأفة

٩ (سورة البقرة : الآية ١٧٨

١٠ (المقطليات ، الفضل الطي (ت ١٧٨هـ) - ص ٤٤ .

١١ (ديوان ليد : ص ١١٥

١٢ (م.ن : ص ١٢٤

١٣ (ديوان سلامة بن جندل : ص ٢١٨ .

١٤ (ينظر أحمد أمين ، الصلحكة والفتوة في الإسلام ، عمر الدسوقي ، الفتوة عند العرب .

١٥ (أساس البلاغة : ص ٦٩٨ .

١٦ (أحمد أمين الصلحكة والفتوة في الإسلام ص ٤٩

١٧ (د فوزي حمودي القيسي ، الفروسية في الشعر الجاهلي ص ٣٢ وما بعدها



**التروبادور - التأثير
العربي في شعرهم
الغزلي**

كامل عويد العامري

كانت كلمة " عذري " تبدو كلمة لا معنى لها في أوروبا القرون الوسطى ، ولكن في أواسط هذا العهد أصبحت هذه الكلمة دلالات عميقة .. فقد نشأت من مفارقة مذهلة في محاولة إشادة بالعلاقات الروحية والعاطفية بين الرجل والمرأة ، إلا أنها في الوقت نفسه كانت ابتكاراً أدبياً واجتماعياً حاسماً في آن معاً. من قبل عديد التروبادور الذين يتكلمون بلغة "جوك " أي (النعم) الذين عاشوا في إقليم البروفانس أو ما نسميه اليوم جنوب فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . في حضن ارسقراطية مزدهرة . وقد أشاع هؤلاء شعراً غنائياً غير مألوف في تلك المنطقة أثناء قيام الدولة العربية الإسلامية في الأندلس ، اتسم بخصائص وميزات فنية لم يعرفها الشعر في أوروبا من قبل ، وقد عنى الدارسون والباحثون بموضوع التروبادور في الدراسات الأدبية المقارنة ، فاعتقدوا شعرهم هذا مركزاً أساساً للصرف إلى أصول الشعر الغنائي في أوروبا ، غير أن ما يلفت النظر هو أن البحث انصب في بداية الأمر على أصل كلمة " تروبادور " التي قيل أنها جاءت من فعل تروبار TROBAR في لغة جنوب فرنسا آنذاك والذي يدل على معنى وجد وابتكر ، فكلمة تروبادور هي ، هنا ، اسم فاعل ، غير أن هذه الكلمة تطورت عند الفرنسيين فأعادوها إلى مصدر كلمة تروفي Trouver بمعنى وجد ، بينما يذهب عدد آخر من الباحثين إلى أن أصل الكلمة عربي وقد

جاء من " تروبار " وهي كلمة من الفعل " طرب " أو " طرب " الذي كان شائعاً بين الموسيقيين الأندلسيين ، ويرى آخرون أنها مشتقة من الفعل " ضرب " بمعنى العزف على العود . وعلى أية حال يمكن القول إن الغزل العذري انطق من عناصر مستعارة من أوساطه الأصلية ، فضلاً عن المجتمعات المجاورة ، وتعني بذلك الحضارة العربية المزدهرة في الأندلس ، ومن أخلاق وتقاليد الفروسية .

إن ما نود أن نذكره هنا وننوه به هو تلك التقاليد الشعبية التي كانت تقام في شهر آيار من كل سنة، حيث يذهب إلى الغابات فتيان وفتيات ليقطعوا أغصان الشجر ويزيوا بها الكنيسة ، وهناك في مصاحبة هذه العملية تبدأ **حلقات الرقص في الحقول** ، مرددين الأغاني التي تقول واحدة منها : هذا هو جمال شهر آيار، كل عاشق يبدل حبيبته ، وآيار عند البروفالسيين هو شهر الحب ، شهر ما قبل الزواج ، وهناك ممارسات أخرى عند الأندلسيين الذين كانوا في القرن الحادي عشر يجاورون كاتالونيا ومنطقة البروفانس الفرنسية (الجنوب الفرنسي) ، فالمرأة تمض :

" الشرط الذي أحبك فيه

هو أن توصل أساور زندي إلى أقراط أذني "

بينما كان للشعراء العرب الذين عاشوا في الحقبة نفسها مذهب آخر .. في الحب، فهم يمجدون الحب الذي يكرس للمرأة ، والحب عندهم اتحاد روحي بين القلوب وخضوع العاشق لمعشوقته ، كما يؤكد على ما نجد فيه من إشادة رمزية بالعفة ، وهي الموضوعات

التي فرضت نفسها وتأثر بها الاكيتيون (سكان مقاطعة اكيين ،
وغير دليل على ذلك قول الشاعر ابن زيدون :

بيني وبينك ما لو شئت لم يضع

سرّاً إذا ذاعت الأسرار لم يذع

يا بالعا حظه مني ولو بذلت

لي الحياة يحظى منه لم أبع

يكفيك انك ان حملت قلبي ما

لم تستطعه قلوب الناس يستطع

فه احتمل واستطل اصبر وعزّاهن

وولّ اقبل ، وقل اسمع وقرّ اطع .

إن الحب المروسي الذي عاصره التروبادور يشكل ، دون
شك ، مصدراً مضافاً للشعر الغزلي البروفانسي، إذ يتطلب من المحب
أن يضع لسيدته ، مضمناً لغة الحب ، التي كان يكتب لها ، عدداً من
قيم الرجولة والشجاعة والصدق والكرم مكرساً ذلك بطريقة
واقعية تؤكد على عنصر المساواة التي جعلت شرعية العلاقة بين
الاثنين (بكل ما كان يحكم هذه العلاقة) من تقاليد ، وبما لا يتناقض
مع السلوكيات التي يمجدها ويشيد بها التروبادور .

هذا ما كان يحدث في القرن الثاني عشر عبر إيقاع تحولات
المجتمع البروفانسي بمراحله العديدة .

وفي مقدمة الجيل الأول من التروبادور يقف * غيوم

التاسع الأكتيفي " كونت بواتيه (١٠٧١ - ١١٢٧)، فقد كان شاعراً وأميراً ، وزير نساء. كما كان يطلق عليه في بعض الأحيان "الماجن" ، ففي قصيدة له تحفل بالدعاية يشرح لأصدقائه بأنه يمتلك مهرتين ، الأولى أفضل خيول الجبل عدواً ، ولكنها أصبحت جموحة ومتوحشة ، والثانية ماتزال فلواً في المرعى ، وقد أهداها غيوم إلى سير آخر ، ولكنه احتفظ ببعض الحق فيها ، إلا أننا سنجد غيوم الأكتيفي يقدم ، في واحدة من قصائده مفهوماً آخر للحب صافياً ونقياً ، فهو يُشيد السعادة بالتمني ، ويدنو من حالة الخضوع التام للمرأة المحبوبة . ولكن هذه المثالية في الحب الفروسي ليست هي ما يعنيه " الحب العنبري " .

يمكن أن نجد حياة غيوم المفتاح الذي يفتح الباب إلى حقيقة تأثر الشعراء البروفانسيين بالشعر العربي ، وخاصة الموشحات الأندلسية ، فهو يعترف بأنه اتبع في نظم شعره طريقة اساتذة كبار . وغيوم " التاسع " هو الابن الوحيد لغيوم الثامن من أسرة اكتيفين التي حكم بعض أفرادها بعض مقاطعات جنوب فرنسا بين القرن التاسع والقرن الرابع عشر الميلاديين ، وبعد وفاة والده خلفه في الحكم الكونت الفقي ، فورث عنه أملاكاً وأراض واسعة تفوق مساحتها أملاك ملك فرنسا .

لقد توثقت صلاته ، وهو بعد شاباً ، بأسبانيا . كان يتردد إليها باستمرار لزيارة أخته المتزوجتين هناك ، وهما : " ماري " التي تزوجت من بيدرو الثامن ملك أراغون ، و " انيس " زوج الملك الفونسو السادس صاحب زايدة المسلمة . وقد انبهر غيوم بأساليب

بأكيأ على ما مضى من حياته وعلى ما فاتته فيها، وكان هذا في آخر أيامه .

إن قصائده تتحدث عن حب الشاعر لامرأة لم يرها في حياته، لكنه يتلوع لفقده لها ، مما يعكس براعته في كتابة الشعر الذي استأثرت به موضوعات الطبيعة والحب . فقط كان يرى أن للحب قوانينه الجسدة للنبل .. أما الحب فهو المخلص لحبيته فائقة الجمال التي بدا مستعظفاً إياها لسماع أغانيه التي كان يغنيها في حضرتها رسول (الجونغلين)، ولكنه يغار من العواصف الخفية بجمال الطبيعة ، منتظراً بلهفة مقدم رسول إلى المحبوبة التي يعتقد أن ردها يشفيه من آلام اللوعة والحنين .

أما الجيل الثاني من هؤلاء الشعراء فيبدأ بجوفري روديل ، وسركامون ، وماركايرو ، وفي شعر هؤلاء إرداد التأثير العربي الإسلامي، فروديل يعد رائد شعر الغزل الروحي المتعفف وماركايرو والد الحب الجسدي . وهكذا جاء شعر هذا الجيل محاكياً للشعر الغزلي العربي عند العنريين و" العمرين " ، وهذا يعني أن شعر التروبادور ، وهو مجدد الحب الصافي ، قد حافظ ، بالرغم من اتساع جمهوره ، على ثقافات الطبقات الأرستقراطية تماماً، بل بلغ الأمر أن هذا الحب أخذ صبغة إشراقية ، فالعاشق المتكامل لم يكن سوى الخادم البسيط لسيدته ، واجباته تؤكد على أن يمنحها حباً ، ولا يحب سواها ، وعليه أن يظهر مزاياها، وأن يبقى كئوماً ، وأن يمنحها كل الحب وما عليها إلا أن تتأكد هي بنفسها مما يقول .

إن الاستنتاج الذي تصل إليه هو أن الحضارة البروفانسية

جعلت للمرأة مكانة واضحة على الأقل من خلال الحب العذري ، غير أن النظرية العذرية شهدت على نحو ما ، تدهوراً سريعاً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ففي أوائل هاتين الحقتين ، كان الشاعران " بير كاردنال " و " مونتانا غول " شاهدين على انحطاط هذه النظرية الذي يعزى إلى هجوم الكنيسة الرومانسية والإقطاعية الفرنسية معاً عليها ، هذا الانحطاط الذي قاد إلى التخريب الذي مارسه الحروب الصليبية المانوية (١٢٠٩ - ١٢٢٩) والحضارة البروفانسية نفسها ، هذه الكارثة جعلت من الممكن الإبقاء على الممارسة العذرية التي لم تكن أكثر من مطالبة أخلاقية . فالكاثوليك يعدون الحب العذري هرطقة أكثر وضوحاً من هرطقة المانويين ، وفي هذا المجال ، وفي العام ١٢٧٧ ، استنكر أسقف باريس مقالة نشرت "حول الحب " لالندويه لوشابلان العام ١١٨٥ ، لذلك كان من الطبيعي أن تواجه مثالية الحب الصافي لدى التروبادور الأرثوذكسية المسيحية مواجهة مباشرة ، غير أن الكنيسة وهي تقوم زواج الحب ، كانت تدرك جيداً معنى الإشادة بمشاعر الزواج خارجها في مواجهة مفهومها للإنسان . لقد كان يسعدها أن ترى تراجع القرينة العذرية التي أشرقت على الموت بداية القرن الرابع عشر في كاتالونيا .

إن الغنى التاريخي للشعر البروفانسي وابتكاراته الشعرية والحسية قد فُض بكامل التجربة . فالموضوعات التي تخص المرأة ، والتي كانت جسدية وروحية في آن معاً ، قد مارس تائيراً كبيراً على النظريات الأدبية المتعلقة بالحب عند العرب بدءاً من بترارك حتى أدب الحذلق في القرن السابع عشر ، مروراً بالأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة ، وقد أثبتت الدراسات الشعرية دوام تأثير شعر

التروبادور ، بل إن درسهم أخذ يغزو العالم الغربي بالكامل، بدءاً من العام ١٨٠٠ في إطار انتصار غزوات - الحب - الهوى - وفي هذا الإطار ظلت لعنصرية الروح البروفانسية مكانتها عالمياً .

إن الإحساس بوحدة الشعور الروحية يعني الانتماء بالحب الذي يتجدد دائماً، وأن الشباب في العصر الراهن يؤيد القيم الأكثر عمقاً لمفهوم العنصرية لدى التروبادور ، لذلك فإن من الجريئة بمكان ادعاء الحب دون حب حقيقي .



ARCHIVE

**النحو والبلاغة
مقاربة في الاتصال
والانفصال**

رشيد بلحبيب

تقديم :

- التداخل من سمات الثقافة العربية :

لم يعد هناك أدنى خلاف بين الدارسين الذين يعانون البحث في رحاب العربية والإسلام أن سلف هذه الأمة كان لهم تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقل اللغة والدين ، فقد كان من إشاعات القرآن الكريم ، **توسع المدارك** وتفجر العلوم المرتبطة به أولاً ، والمهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانياً ، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلم اللسان ، وكان التواصل قائماً بين دراسة الشعر والتوحيد والحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضاً في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحاً ومتشابكاً وصعباً .

فقد كانت مجالس ابن عباس جامعة للغة والأدب والتفسير والفقه والنحو ، وسؤالاته مع ناله **بن الأزرق** معروفة^(١) ، كما أصبحت العلوم اللغوية مقدمات ضرورية للمفسر ، وامتزجت المادة الأصولية بالمادة اللغوية امتزاجاً ملحوظاً ، وأصبحت كتب الأصول مصادر في معاني الحروف وأصناف الدلالة والاستثناء حتى ألف القوافي الأصولي كتابه " الاستثناء في أحكام الاستثناء "^(٢) .

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ... تمثل حزمة عدد هائل من العلوم لا يُستغنى عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلباً على الفهم السليم لمضامينها. ولم يكن اللغويون في القرون الأولى - خاصة منفصلين عن النحاة ، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نكاد نرى فرقاً بين هاتين الطائفتين ، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين للزبيدي ، وطبقات النحويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الرعاة للسيوطي ...

وكانت نتيجة التعاون بين اللغويين والنحويين في ظل مناخ فكري معين ، الاحتفال بعدد من المقولات كالجنس والعدد والملكية والتعيين ... بالإضافة إلى اشتراكهم في تلك النظريات الكلية التي تتعلق بمكونات الأجزاء في الجملة وترتيب هذه الأجزاء وإعراب كل منها وبيان وظائفها^(٣).

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإقضاء بعضها إلى بعض حيث قال: " فالرتبة الدنيا تتعلق بالواضع ، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها أن لا يتسلم الكلام ممن تقدمه إلا بعد كمال صنعه "^(٤).

فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنيات ومواد البناء ، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفته فهو علم طرق التحسين الشكلي^(٥).

لقد كانت العلوم متداخلة يظهر بعضها بعضاً ، ويفيد بعضها

البعض ، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا أخيراً حيث وضعت الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها .

فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة بعضها عن بعض . يقول كمال بشر : " إنا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضاً رئيساً واحداً ، هو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم ، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جواباً لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين :

أولهما : أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلاً ينهي عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية . وهذا الكلام يقودنا إلى :

الأمر الثاني : وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها^(١) .

- بين علمي النحو والبلاغة :

كما لا شك فيه أن النحو العربي قد استقل بالتسمية وتفرد بالمباحث المتميزة قبل البلاغة التي كانت عبارة عن نظرات متناثرة في مصادر النحو ، وقد أتيح للعلماء من بعد أن يصوغوا تلك النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية .

فالنحاة هم أصحاب الفضل الأول في نشأة البلاغة ،
والتماس البدايات الأولى للدرس البلاغي يجب أن يتم من خلال كتب
النحو أولاً ، لأن البلاغيين لم يبدأوا التفكير في موضوعهم من نقطة
الصفر ، وإنما بنوا صرح البلاغة على أساس جهود من تقدمهم من
النحاة واللغويين ، فلا عجب أن تتم الفروع عن الأصول وتقف
البلاغة غير بعيد من موقف النحو واللغة^(٧).

وقد نص العلماء على أن تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة
العربية ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها^(٨).
كما أدركوا أن معرفة علم البيان مفقودة إلى النحو ، فصار علم النحو
أصلاً يرجع إليه في معرفة الألفاظ والمعاني^(٩).

ولم يكفوا بمثل هذه الاعترافات بل استعمل البلاغيون حديث
النحاة في وجوب المطابقة بين الضمان وأقسامها فوقه حديثهم في
الالتفات ، كما استغلوا معطيات الاستثناء فشققوا مباحث القصر
وأخذوا مباحث الفصل ومرجعية الضمان فجعلوها ضوابط
للفصاحة، وهكذا * كانت البلاغة خيرة متسامية بالنحو^(١٠).

ومن هنا كان للنحاة أثرهم وخطرهم في تاريخ البلاغة ،
والمكتبة البلاغية في ميسر الحاجة إلى الوقوف على هذا الأثر .

إن مسلمة الالتقاء بين علمي النحو والبلاغة واسعة تبدأ
بأعلام البلاغة النحويين البلاغيين ، فحين ننظر في ترجمة عبدالقاهر
الجرجاني أبي البلاغة العربية مثلاً نجد : عبدالقاهر بن عبدالرحمن
الجرجاني النحوي ... أخذ النحو على ابن أخت الفارسي^(١١).

وله فوق دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، العوامل المائة في النحو والمقتصد في شرح الإيضاح والجميل في النحو وكتب في الصرف .

وعبدالقاهر النحوي البلاغي هو الذي وجد في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تتضح اتضاحاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو داخله^(١٢).

ولعل هذا ما دفع تمام حسان إلى التطلع إلى معسكر البلاغيين لما اكتمل في يديه منهج النحاة ، إذ وجد البلاغيين أقرب الناس رحماً وأوثقهم صلة بالنحاة ... ومن ثم اضطر إلى التقديم للبحث بالطريق بين الصناعات والمعارف على نحو ما يفرق بين الصبغ وعدمه يقول : " وعندما استقام لي هذا المعيار ، وجدت في ضوءه أن النحو صناعة بلاشك ، وأن لغة اللغة معرفة بلاشك ، وأن البلاغة تقف بإحدى رجليها في حقل الصناعات وبرجلها الأخرى في حقل المعارف ، وتبين لي أن اللغويين والبلاغيين على حد سواء ربما انتفعوا بأصول النحاة في عرض الفرعيين على نحو ما انتفع النحاة بأصول الفقهاء^(١٣) .

أما تجريد الثوابت فيبدو أن البلاغيين اعتمدوا إلى حد كبير على المتوارث من قواعد التوجيه النحوية وخاصة ما دار منها حول المعنى من الخير والإنشاء والذكر والحذف والتقديم والتأخير والوصل والفصل والتعريف والتشكيك والعلاقة والقرينة والوجه إلخ .

وهذه الثوابت كافية لتدعيم ما ذهبنا إليه من أن النظرية البلاغية مقامة على جملة من التصورات اللغوية العامة ؛ وبذلك يصبح التداخل الواضح بين اللغة والبلاغة أمراً معقولاً إن لم نقل مقصوداً

ويبقى للبلاغيين ثوابتهم الخاصة بهم كالحقيقة والجاز والتشبيه والكناية والتورية والاستعارة ... بالشكل الذي ينفي معه التطابق الكلي بين العلمين ، وهو ما لم يوتضه عدد من العلماء كابن الأثير مثلاً الذي يقول : " إن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب " (١٤).

وقد كان العلماء يقفون - كلما دعت الحاجة إلى ذلك - عند بعض المباحث المشتركة ليسينوا حظ النحوي وحظ البلاغي ، يقول ابن أبي الأصم : " الاستثناء كالاستدراك كل منهما على قسمين : لغوي وصناعي ، فاللغوي قد فرغ النحاة من تقريره ، والصناعي هو المتعلق بعلم البيان ، والفرق بينهما أن الصناعي لا بد أن يتضمن ضرباً من الضمان زائداً على ما يدل عليه اللغوي... " (١٥).

ويورد السبكي في عروس الأفراح قول الخطيب في حديثه عن التعريف وأنه قد يكون بالإضمار ثم يقول إنه : " لا يريد أن يخبر بأن التعريف يكون بالإضمار وغيره ، فإن ذلك حظ النحوي بل يريد ذكر أسباب التعريفات " (١٦) ويصرخ كذلك في نهاية حديثه عن أغراض العطف على المسند إليه بأن " لحروف العطف استعمالات أخر مذكورة في علم النحو تركناها لأننا نذكر في هذا العلم ما يتعلق بمعاني الحروف لا ما يتعلق بحروف المعاني ، فإن أحكام الحروف واستعمالاتها من موضوع علم النحو " (١٧).

ويقول ابن الأثير في معرض حديثه عن الحرف : " ولست أعني بإياده ههنا ما يذكره النحويون من أن الحروف العاطفة تتبع المعطوف عليه في الإعراب ولا أن الحروف الجارة تجر ما تدخل عليه بل أمراً وراء ذلك ، وإن كان المرجع فيه إلى الأصل النحوي " (١٨).

ويقول السبكي في معرض حديثه عن ضمير الفضل إنه :
 " يفيد أيضاً الدلالة على أن ما بعده خير لا صفة على خلدش في
 ذلك محله علم النحو ، لأن هذه الفائدة من حظ النحوي لا من
 حظ البياني " (١٩) .

كما ميز البلاغيون بين الجواز البلاغي والجواز النحوي ،
 يقول السبكي : " واعلم أن الخبر والإنشاء المتمحضين لا يعطف
 أحدهما على الآخر ، فيجب الفصل بلاغة ، وأما لغة فاختلَفوا فيه ،
 فالجمهور على أنه لا يجوز ... وجوزه الصفار وطائفة ... وحاصله
 أن أهل الفن متفقون على معه ، وظاهر كلام النحاة جوازه ،
 ولا خلاف بين الفريقين لأنه عد من جوره يجوز لغة ولا يجوز
 بلاغة " (٢٠) .

وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى (قُلْ لَوْ أَنْتُمْ تَعْلَمُونَ
 غَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي ...) [الإسراء / ١٠٠] . " لو " حقها أن تدخل
 على الأفعال دون الأسماء ... فلا بد من فعل بعدها في : (لو أنتم
 تملكون) وتقديره (لو تملكون تملكون) فأضمر " تملك " إضماراً على
 شريطة التفسير ، وأبدل من الضمير المتصل الذي هو الواو وضمير
 منفصل وهو " أنتم " ... وهذا هو الوجه الذي يقتضيه علم الإعراب ،
 أما ما يقتضيه علم البيان فهو أن (أنتم تملكون) فيه دلالة على
 الاختصاص وأن الناس هم المختصون بالشح المتبالغ ... (٢١) .

وكما هو واضح من حديث الزمخشري تقف البلاغة عند
 الصورة الفعلية للكلام ، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف ؛ لكن
 يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة ، فإذا لم تسعفها العبارة

الظاهرة - الفعلية - في الكلام ... تطوع بتقدير هذه الصورة ، ونجد مثلا لذلك في حديث الزمخشري السابق عن دخول " لو " على الأفعال دون الأسماء ، وكيف يضطر النحاة ، محافظة على هذه القاعدة - إلى تقدير فعل يتلوها يفسره الفعل المذكور .

فوظيفة النحو هي استخراج مبادئ اللغة ونظمها استنادا إلى الاستعمال المشترك أو ما يظن أنه استعمال مشترك ، وغايتها القصوى حماية اللغة من الفساد والحرص على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية " الإبلاغ " ووسيلته في ذلك ضبط المعايير التي تفصلها بين الخطأ والصواب ... أما البلاغة فوظيفتها وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب حسب تمكها في التعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول ... وغايتها مد المستعمل بما تعثره أنجح طريقة في بلوغ المقاصد^(٢٢).

ورغم التماس البلاغة للطرق التي تجعل العمل الأدبي عملا فرديا باستغلال الفعل اللغوي ؛ فإنه " لا يتنى تقديم هذا العمل والإلام بخصائصه وتبين مميزاته إلا بالرجوع إلى تلك المبادئ التي أقامها النحاة^(٢٣) .

فما أورده البلاغيون تبريرا لتقديم المسند إليه مع أن تقديمه هو الأصل بل هو الأمر الحتم إذا كانت الجملة الاسمية لم يتقدم فيها الخبر على مبتدأ لأسباب نحوية ، لكنها البلاغة وجمالياتها ولكنهم البلاغيون وفنيتهم ، ولا أبرئهم من أنهم كانوا نحويين أكثر منهم بلاغيين في بعض تبريراتهم ، ومن ذلك قولهم في تقديم المسند إليه : " وأما الحالة التي تقتضي تقديمه على المسند فهي متى كان ذكره أهم

، ثم إن كونه أهم يقع باعتبارات مختلفة إما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه^(٢٤). مثل كون المسند متضمناً لما له صدر الكلام وهذا الاعتبار نحوي بحسب .

وكقولهم : " وإما لأنه ضمير الشأن والقصة ، نحو : هو زيد منطلق ، فهذا الاعتبار نحوي أكثر منه بلاغي إن لم يكن نحوياً صرفاً ، لأنه تطبيق للقاعدة النحوية القائلة " إن ضمير الشأن ملزم التقديم " (٢٥).

إذن " فمعرفة علم البيان مقتضة إلى علم النحو " وعمل البلاغي متركز أساساً على معطيات النحو وأصوله ، وحتى تكتسب البلاغة شرعية الوجود وتمتع باستقلاليتها انطلقت من النحو واستحضرت عملاً غيبه النحوي ولم يدخله في نسقه الوصفي للغة ؛ ذلك العمل هو تحليل الأحكام النحوية ، واستعمال الانحرافات عن الأصل استغلالاً فنياً .

هذا بالنسبة للبلاغة " بصفة إجمالية " إلا أن التداخل والتقارب يزداد ويقوى عند اقترابنا من فرع من فروع البلاغة وهو علم المعاني ، الذي سماه الجرجاني " المعاني النحوية " .

بين علمي النحو والمعاني

" علم المعاني " من المصطلحات التي أطلقها البلاغيون على مباحث بلاغية تتعلق بالجملة ، وما يكون فيها من حذف أو ذكر أو تعريف أو تنكير أو تقديم أو قصر أو فصل أو إيجاز أو إطباب ،

ولا يعرف أحد استعماله وتسمى به قسماً من موضوعات البلاغة قبل السكاكي (ت ٦٢٦هـ) وقد كان القدماء يستعملون مصطلح " المعاني " في دراستهم القرآنية والشعرية فيقولون " معاني القرآن أو معاني الشعر ؛ ويتخذون من ذلك أسماء لكتبهم ، وليس في هذه المصطلحات ما يتصل بالبلاغة أو بأحد علومها ^(٢٦).

وعلم المعاني من الناحية الاصطلاحية هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة ، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره ^(٢٧).

قال السكاكي: "وأعني بتراكيب الكلام التراكيب الصادرة عن له فضل تمييز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء لا الصادرة عن سواهم لزولها في صناعة البلاغة منزلة أصوات حيوانات تصدر عن محالها بحسب ما اتفق .

وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جارباً مجرى اللازم له لكونه صادراً عن البليغ ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو .

وأعني بالفهم : فهم ذي الفطرة السليمة ... ^(٢٨).

وهو علم مستخرج من تتبع خواص تراكيب البلغاء بالطبع ، كما أن النحو علم مستخرج من الأعراب المتكلمين كلاماً صحيحاً بالطبع ، ولذلك صار العلماء الذين تناولت موضوعات علومهم بحث الطبيعة تلامذة الطبع ^(٢٩).

وسمي " علم المعاني " لأن ما يدرك به معان مختلفة زائدة على أصل المراد^(٣٠).

- وموضوع علم المعاني: التراكمب الخبرية والطلبية من حيث تطبيق خواصها على مقتضى الحال .

- ومسائله : القواعد التي يتعرف منها أن أي مقام يقتضي أي خواص من الخواص .

- ومبادئه : المسائل النحوية واللفظية .

- ودلالته : استقراء كلام البلغاء .

- والغرض منه : تطبيق الكلام على مقتضى الحال^(٣١).

أما مباحثه فننحصر في ثمانية أبواب هي

١ - أحوال الإسناد الخبري .

٢ - أحوال المسند إليه .

٣ - أحوال المسند .

٤ - أحوال متعلقات الفعل .

٥ - القصر .

٦ - الإنشاء .

٧ - الفصل والوصل .

٨ - الإيجاز والإطناب والمساواة^(٣٢).

علاقة المعاني بالنحو :

لقد تنبه علي النجدي ناصف إلى العلاقة الوثيقة بين مباحث علم المعاني والنحو ، وأن هناك رحماً ماسة وصلة شديدة بين منهج سيويه في كتابه وبين منهج علماء البلاغة المتأخرين في علم المعاني يقول : " فالفكرة التي كان سيويه يوعاها ويصدر عنها في توسيع مباحث النحو وترتيب أبوابه كما تمثلت لي بالنظر والمراجعة في الكتاب ، مدارها العامل أولاً وأخيراً ، نظر في الجملة حين تكلم عن المسند والمسند إليه فإذا هي فعلية واسمية ... ثم تكلم عن الفعل المحذوف والفعل المذكور والمتعلقات ... ثم صار إلى الجملة الاسمية فتكلم عن الابتداء ونواسجه ... ويبدو أن السق الذي أخذ به سيويه هو الذي ألهم علماء المعاني فكرة احصار مباحثه في أبوابه الثمانية المعروفة ، وليس يسع المرء وهو يقرأ كلامهم في ذلك إلا أن يتبين اقتباسهم منه واقتداءهم بهداه ^(٣٣) .

وهكذا نرى أحد التعريفات ينسب إلى علم المعاني أنه قواعد، ونجد عبدالقاهر يكاد يسمي هذا العلم " معاني النحو " ويرجع مفاهيمه إلى أصول النحو وإلى أبواب النحو ، أي إلى ثوابت النحو وتجريداته .

لذا كان النحو علماً يحترز به من الخطأ ، فن علم المعاني يحترز به عن التقيد ^(٣٤) فيتراءى من البحث فيه عن المعاني الوضعية للألفاظ المفردة والهيئات التركيبية المشاركة بينه وبين علم اللغة والنحو ^(٣٥) .

إن المعاني أقرب شيء إلى النحو من حيث إنها تتناول التركيب والسياق ، ثم إن المعاني والنحو يتقاسمان النظر في التركيب على نحو ما سبق ، فالتنحو يبدأ بالأبواب المفردة وينتهي بالجملة ، والمعاني يبدأ بالجملة ليصل منها إلى السياق المتصل ، ولقد صرح بهذه العلاقة بين النحو والمعاني أبو البلاغة العربية عبدالقاهر الجرجاني ، فأنشأ فكرة النظم ونسبه إلى المعاني وجعل المعاني المنظومة هي معاني النحو^(٣٦).

إن علمي النحو والمعاني لا يمكن الفصل بين أحدهما والآخر إلا مع التضحية بالمعنى على مستوى العلمين جميعا ، وقد كان سيويه فيما يبدو واعيا بهذا الأمر ، فقد تناول تأليف العبارة وتركيب الكلمات وما فيها من صحة وحسن أو ما يطرأ عليها من فساد وقبح.

يقول عبدالقادر حسي : " وإنما يكفي أن يشير هنا إلى أن سيويه قد أدرك معنى نظم الكلام ، وأن النحو عنده لم يكن مجرد إعراب لأواخر الكلمات وما فيها من رفع ونصب وحذف وجزم ؛ بل كان النحو عنده أعز من ذلك وأرفع قيمة مما صار إليه في عهود الانحدار التي فصل فيها النحو عن البلاغة فتمزقت أوصال العلمين وكان هذا الفصل جناية عليهما معا " ^(٣٧).

ولعل هذا المسلك الذي سار عليه سيويه هو الذي حاول عبدالقاهر بعثه مما جعل إبراهيم مصطفى يقول : " إن عبدالقاهر الجرجاني رسم في كتابه دلائل الإعجاز طريقا جديدا للبحث النحوي تجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب ، وبين أن للكلام نظما وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هي السبيل إلى الإبانة والإفهام " ^(٣٨).

وسواء أكان عبدالقاهر مسبقاً في هذا الأمر من قبل القاضي عبدالجبار أم لا ، فإن عبدالقاهر كان يقصد على النحو البلاغي أو البلاغة النحوية ، وبذلك يكون قد أخرج النحو من نطاق شكلية وجفافه وأخضعه لفكرة النظم وأخضع فكرة النظم له ، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو أو النحو الذي يعود إليه النظم ، مباحث في الأسرار البلاغية والنكات الفنية التي تدف في حاذيها وتحلق في تصويرها حتى تصل إلى أرفع مراقي البيان وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل العالم عصارة أيامه ولياليه^(٣٩).

فمنهج عبدالقاهر - إذن هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد بل يمتد إلى البحث في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات ، مستغلاً في ذلك معطيات النحو وأبعاد المعاني إلى أبعد الحدود ، حتى أصبح الأساس عليه هو النحو ، على أن يشمل النحو علم المعاني فأصبحت مباحث التقديم والتأخير والحذف والذكر والوصل والفصل ... من مباحث العلمين جميعاً .

ولكن هذا لا يعني أن بين العلمين تطابقاً كلياً وإلا لما أمكن الحديث عنهما منفصلين . فالنحو والمعاني يدرسان في حقيقة الأمر جملاً ونصوصاً ولكنهما يتناولان ذلك بطريقتين مختلفتين وتقنيات مختلفة ، " لأن الاعتبار عند صاحب المعاني الاستعمال دون الوضع والاشتهار دون الصحة " ^(٤٠).

وقد عبر عن هذا الاختلاف ابن الأثير حين قال : " وهو - البلاغي - والنحوي يشتركان في أن النحو يظفر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة ، وصاحب

علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة ، والمواد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن^(٤١).

ودافع عن استقلالية علم المعاني بمساء الدين السبكي الذي يرد سؤال السائل : أي فائدة لعلم المعاني ، فإن المفردات والمركبات علت بالعلوم الثلاثة : اللغة والنحو والصرف ، علم المعاني غالباً من علم النحو ؟

يقول : " كلا إن غاية النحوي أن يترل المفردات على ما وضعت له ويركبها عليها ، ووراء ذلك مقاصد لا تتعلق بالوضع مما يتفاوت به أغراض المتكلم على أوجه لا تهاى ، وتلك الأسرار لا تعلم إلا بعلم المعاني ، والنحوي وإن ذكرها فهو على وجه إجمالي يتصرف فيه الباني تصرفاً خاصاً لا يتصل إليه الحوي ، وهذا كما أن معظم أصول الفقه من علم اللغة والنحو والحديث وإن كان مستقلاً بنفسه^(٤٢) .

وإذا كان صاحب المعاني يشارك النحوي في بحث التراكيب ؛ " إلا أن النحوي يبحث عنها من جهة هيناً التركيبية صحة وفساداً ودلالة تلك الهيئات على معانيها الوضعية على وجه السداد ، وصاحب المعاني يبحث عنها من جهة حسن النظم المعبر عنه بالفصاحة في التركيب وقبحه ، ومرجع تلك الفصاحة إلى الخلو عن التعقيد فيما يبحث عنه في علم النحو من جهة الصحة والفساد ، ويبحث عنه في علم المعاني من جهة الحسن والقبح ، وهذا معنى كون علم المعاني تمام علم النحو ، ومن هم أنه مجرد دعوى فقد وهم^(٤٣) .

وكأنني بآبن كمال باشا يحاول ختم هذا الخلاف وحسمه

بقوله: "وإذا تحقق ما قررناه فقد ظهر عندك أن التراكيب الخالية عن الفصاحة ساقطة من نظر صاحب علم المعاني دون النحوي ، وكذا التراكيب التي لا مزية في نظمها ساقطة عن نظر الأول دون الثاني وكذا التراكيب التي لا حظ لها من الخواص الخطائية" (٤٤).

أما الذي يفرق بين النحو وعلم المعاني تفريقاً حقيقياً فهو محاولة علم المعاني أن يمهّد بصره إلى الدراسات الجمالية الذوقية والنفسية ، طامحاً إلى مطلب آخر غير الذي فكر فيه النحاة ، مطلب يتخطى الانشغال بمجرد المعاني الوظيفية إلى مغامرات في حقل المعاني الذوقية ... ولو وقف الأمر بأصحاب علم المعاني عند حدود المعاني الوظيفية لما كان هناك مرور لفصل علم المعاني عن علم النحو ، لأن العلمين عندئذ يصبحان ولا فارق بينهما (٤٥).

فاللغة شيء مستقل عن الذات المذكورة عند النحاة ، أما النظم فهو عند الجرجاني شيء متصل بالذات المفكرة ، ومن هذه الجهة يكون فكر الجرجاني مكملًا لفكر النحاة ، وهو مكمل لأنه لا ينقض أساس الفكر اللغوي العربي بل يعتمد عليه في بحث إشكالية النظم ، وهو مخالف له لأنه يربط النظم بالذات المفكرة (٤٦).

أما على مستوى التحليل والتعامل مع النصوص فيميز أحمد العلوي بين التحليل النحوي والتحليل النظمي في إظهار التمييز بين علمي النحو والمعاني ، يقول : " وإنما هناك علاقة بين مستويين من التحليل : التحليل النحوي الذي ينظر إلى الإنتاج اللغوي مستقلاً عن المتكلمين ... والتحليل النظمي (علم المعاني) الذي يدرس الإنتاج اللغوي من جهة كونه في جانب فيه راجعاً إلى قدرات المتكلمين

الخاصة واختياراتهم ، فهو بحث في العلم اللغوي الخاص
بالتكلم^(٤٧).

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت في الغالب
حول الرتب المحفوظة عند النحاة وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة
النحوية أمّاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعدا جماليا في تركيب
الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز
بقدره على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيرها عنه .

ومن هنا كان التقديم والتأخير مبحثا نحويا بلاغيا يتكفل
الجانب النحوي بتحديد الأوجه الجائزة المتنوعة ، في حين يتكفل
الجانب البلاغي بالبحث في **دلالة تلك الأوجه التركيبية** وتعليل صور
التقديم تعليلًا جماليًا |

فالنحو والمعاني ليسا متطابقين وليسا متعارضين بل هما
متكاملان بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر ، فالنحو بغير المعاني
جفاف قاحل والمعاني بغير النحو أحلام طافية ينأى بها الوهم عن
رصانة المطابقة العرفية وينحاز بها إلى نزوات الدوق الفني^(٤٨).

من أجل ذلك كان من الأليق علميا أن تعالج موضوعات
الذكر والحذف والوصل والفصل والقصص والتقديم والتأخير
والصرف والتنكير والعلاقة القرنية ... في التراث النحوي والبلاغي
باعتبارها مظهرًا من مظاهر الالتقاء والتلاحم بين العلمين ، وباعتبار
أن دراسة الظاهرة عند طائفة دون أخرى من شأنه أن يخل بالتكامل
الذي لاحظناه .

(٢٦) المعاني في ضوء أساليب القرآن ، عبدالفتاح لاشين ص ٨٩ ، أساليب بلاغية ، أحمد مطلوب ص ٦٧ ، (وانظر معاً : معاني القرآن للفراء ، معاني القرآن للأخفش ، معاني الشعر للاخفشاني ...).

(٢٧) مفتاح العلوم ، السكاكي ص : ١٦١ ، وانظر ص ١٧٤ - ١٧٥ ، المطول ص ٣٣

(٢٨) مفتاح العلوم ص : ١٦١ .

(٢٩) الإشارات والتبسيطات ، الجرجاني ص : ١٩

(٣٠) مواهب القناح ١/١٥٠ .

(٣١) مفتاح السعادة ، طاش كوي زادة ١/١٨٦ .

(٣٢) شروح التلخيص (مواهب القناح - محضر الفتاوي - عروس الأفراح - حاشية الدسوقي ١٦٢/١ - ١٦٣)

(٣٣) سبويه إمام النحاة - علي السجدي ناصف ص ١٧٨ - ١٨٠

(٣٤) المطول - الفتاوي ص ٣٣ .

(٣٥) رسالة ابن كمال باشا ص : ٢٠١ (مجلة الدارة)

(٣٦) الأصول - تمام حسان ص : ٣٨٨ .

(٣٧) أكر النحاة في البحث البلاغي ص : ١١٣ .

(٣٨) حياة النحو ص ١٩ .

(٣٩) فكرة النظم ، فحي عامر ص : ٨١ ، وانظر اللغة العربية وشاها ، تمام حسان ص ٣٣٦ ، والطبعة والتمثال ، أحمد الصلوي ص ٢٣١ دراسات في خصائص بني جني ، بسافورت ص : ١٩٩ . الفلسفة البلاغة ، رجاء حميد ص ٢٣٠

(٤٠) رسالة ابن كمال باشا ص : ١٩٨ .

(٤١) الثعلب المسائر ١/٣٩ - ٤٠ ، الطراز ١/١٧ .

(٤٢) عروس الأفراح ١/٥١ - ٥٢

(٤٣) أساليب بلاغية ، مطلوب ص : ٨٥ ، البلاغة القرآنية ، ابو موسى ص ٢٠٨

(٤٤) رسالة ابن كمال باشا ص : ٢٠٠ ، (مجلة الدارة)

(٤٥) الأصول ، تمام حسان ص ٣٤٨ - ٣٤٩ ، البلاغة العربية في نورها الجديد ، بكري شيخ أمين

ص : ٥١ - ٥٢ ، نظرية اللغة ، راضي ص ٢٣١ ، النحو والشعر ، مصطفى ناصف ص

٣٣ (مجلة فصول)

(٤٦) الطبيعة والتمثال ، العلوي ص ٢٤١

(٤٧) المختصر السابق ص ٢٣١ .

(٤٨) الأصول ، تمام حسان ص : ٣٤٤ .



إحسان عباس وتحقيق
الشعر



يوسف بكار

* التحقيق العلمي لن يكون مطلقاً مادامت تتولاه أيدٍ أمية *

[إحسان عباس]

- ١ -

فعود صلة أستاذنا الدكتور إحسان عباس (١٩٢٠ -) العلمية بالتراث أو " الموروث " عامة ، باصطلاح المرحوم الشيخ محمود محمد شاكر^(١) ، إلى ما بعد حصوله على دبلوم التربية وشهادة الدراسة المتوسطة الفلسطينية من الكلية العربية بالقلمس عام ١٩٤١ ومذ عمل معلماً في مدرسة "صفد" (١٩٤١ - ١٩٤٦) تحديداً ، وقبل أن يشد الرحال إلى القاهرة لاستكمال دراساته الجامعية الأولى والعليا . ففي تلك الآونة كان معنياً بالجاحظ وأبي حيان التوحيدي.

وما إن خطَّ الرحال في القاهرة جعلت الصلة تزداد وتقوى بدءاً وبعد حصوله على ليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٩ " حياة الأدب العربي في صقلية "^(٢) موضوعاً لرسالة الماجستير (١٩٥١) ، ثم اختياريه " الزهد وأثره في الأدب الأموي " عنواناً لأطروحته للدكتوراه (١٩٥٤) . ولقد أصدر كتابه " الحسن البصري " (١٩٥٢) بعد سنة من نيله درجة الماجستير وستين من

تحقيقه " رسالة في التعزية " لأبي العلاء المعري، وأصدر بعض رسائل ابن حزم أول مرة محققة في العام الذي حصل فيه على درجة الدكتوراه (١٩٥٤). ومن المعروف أنه كان في مدة دراساته العليا يجرب التحقيق مع بعض أساتذته، إذ أسهم مع أستاذه الدكتورين شوقي ضيف وأحمد أمين في تحقيق القسم المصري من " خريدة القصر وجريدة العصر " (١٩٥٢) للعماد الأصفهاني، التي صدرت قبل حصوله على درجة الدكتوراه بستين. وقد يكون لاهتمامه المبكر بالتحقيق واشغاله فيه وثقة أساتذته به وثقته هو بنفسه دخل كبير في استمراره العمل ومواصلته في هذا المسار العلمي جنباً إلى جنب مع المسارات الأخرى بعد أن كوّن لنفسه فيه عبئاً معرفية جعلت تنبع وتزدهر على الأيام.

٢ -

جهود إحسان عباس في التحقيق كبيرة وكثيرة ومهمة، ويكاد يكون لها الحظ الأول في بين جهوده العلمية كافة. بيد أنني مقتصر منها في هذا البحث على تحقيق الشعر حسب، وله فيه الأعمال التسعة الآتية وفق طباعتها الأولى وعنواناتها:

- (١) ديوان ابن حمديس الصقلي (١٩٦٠). دار الثقافة - بيروت.
- (٢) ديوان الرّصافي البلسي^(١). (١٩٦٠). دار الثقافة - بيروت.
- (٣) ديوان القتال الكلابي (١٩٦١). دار الثقافة - بيروت.
- (٤) شرح ديوان نبيد بن ربيعة العامري^(٢) (١٩٦٢). الكويت.
- (٥) ديوان الأعمى التّطيلي (١٩٦٣). دار الثقافة - بيروت.

(٦) شعر الخوارج^(٥) (١٩٦٣. دار الثقافة - بيروت).

(٧) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس (١٩٦٦. دار الثقافة - بيروت).

(٨) ديوان الصنوبري (١٩٧٠. دار الثقافة - بيروت).

(٩) ديوان كثّير عزة (١٩٧١. دار الثقافة - بيروت).

ويلحق بها " أشعار للفرّال مستخرجة من كتاب هجّة
المجلس لابن عبد البر " و " قطعة من ديوان ابن حزم " ^(٦)، و " أشعار
ابن خلّكان ودويّته " ^(٧)، و " شعر ياقوت " ^(٨).

تلهي تواريخ صدور هذه الأعمال إلى أن السنة الأولى
والمحققين الأوّلين كانت من نتائج المرحلة السّودانيّة (١٩٥١ -
١٩٦١) من حياته العلميّة (بأن عمله بكلية جوردن التذكاريّة
نواة " كلية الخرطوم الجامعيّة " التي أضحت " جامعة الخرطوم "، فهو
يذكر أن جمع شعر الخوارج امتدّ من عام ١٩٥٣ حتى عام
١٩٦٣ ^(٩). ويُستدلّ من العنوّانات أن أربعة منها أندلسيّة (١ و ٢ و ٥
و ٧) فضلاً عن المحقّقين الأوّلين، وأن ثلاثة أمويّة (٣ و ٦ و ٩)،
وواحداً من خضرمّة الجاهليّة والإسلام (٤) وواحداً من العصر
العباسي (٨). معنى هذا أن جلّها يقع في دائرة تخصّصي صاحبها
الرئيسين : الأدب الأندلسي والأدب الأموي، وما بقي يظل قريب
الآصرة بهما أو بأحدهما .

وقد يكون اهتمامه بتراث الأندلس ^(١٠) واشتغاله فيه تأليفاً
وتحقيقاً هو الذي أعلى من سهم الشعر الأندلسي عنده، لاسيّما أنه
يقول عن ديوان ابن حمديس " وحين كنت أعمل في دراسة عن

(للتعيين) ولم أبدأ أن أخسر ذلك الامتحان ، فقد كان يتوقف عليه جانب غير قليل من مستقبلتي فيما أقدر .

وأغلب الظن أن جهوده في الكتابة عن الأدب الأندلسي وتحقيق عدد من مصادره في مراحل العلمية الأولى المنبثقة عن رأيه * أن الدراسات المغربية بخاصة لا تزال مصادرها غير متيسرة لدى المشاركة^(١٦) هي التي أغرته بمتابعة الكتابة والتحقيق فيه في مرحلتي بيروت وعمّان ابتداء من عام ١٩٦١ إلى الآن . وما أكثر ما كان يهشّ لكل مصدر أندلسي ينبيء بمجلد عمن الأدب الأندلسي ، فكتاب التشبيهات^(١٧) "أوفى مجموعة شعرية وصلتنا تمثل عصر بني أمية والعامريين حتى أواخر الفتنه البربرية في تاريخ الأدب الأندلسي . فهذه الفترة لم تصلنا دواوين شعرائها ، وكل ما نملكه من الشعر الأندلسي الذي يمثلها قطع مختارة مبثوثة في كتب التاريخ والتراجم لعدد من الشعراء أوردها الصالبي في اليتيمة . فهو ، على أنه نماذج مختارة في موضوعات مختلفة ، يسعف على معاودة النظر في شعر ذلك العصر ، ويصحح كثيراً من الأحكام التي أجراها عليه الدارسون ، ويوسع من حدود المجال الشعري والفني في تلك الفترة " . وهو " أوسع مصدر حتى الآن (١٩٦٦) للدراسة الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الرابع . ومن الطبيعي أن أقدم به إلى دارسي الأدب الأندلسي وثيقة جديدة ذات دلالة واضحة لخصائص لم تكن قبل ذلك واضحة في ذلك الأدب"^(١٨) .

ولقد صدر له في الأدب الأندلسي تأليفاً وتحقيقاً عدة أعمال^(١٩) . ففي التأليف :

- (٣) الذيل والتكملة ، لابن عبد الملك المراكشي - قسم من السُّفَر
الرابع (١٩٦٤ - دار الثقافة ، بيروت) .
- (٤) الذيل والتكملة - السفر الخامس : قسمان (١٩٦٥ - دار
الثقافة) .
- (٥) نفع الطيب ، للمقرئ التلمساني - ٨ أجزاء (١٩٦٨) . دار
صادر - بيروت) .
- (٦) الذيل والتكملة ، الجزء السادس (١٩٧٣) . دار الثقافة -
بيروت) .
- (٧) الروض المطار ، لابن عبد المنعم الحميري (١٩٧٥) دار الأمانة
ومؤسسة الرسالة - بيروت) .
- (٨) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لابن بسّام - ٨ أجزاء
(١٩٧٤ - ١٩٧٩) الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس) .
- (٩) سرور النفس بمدارك الحواس الخمس ، للتيفاشي (١٩٨٠) .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت) .
- (١٠) رسائل ابن حزم - ٤ أجزاء (١٩٨٠ و ١٩٨١ و ١٩٨٣) .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر) .
- (١١) التذكرة الحمدونية ، لابن حمدون - ١٠ أجزاء (١٩٩٦) .
دار صادر - بيروت) .

بعض أبياته أمرا عسرا . وكان سكياباريللي أمينا على الاحتفاظ
برسم الكلمات كما وجدها في "ف" ولم يحاول أن يقيم من ترابطها
معنى ، أو حاول ولم يوفق . كما أنه لم يستفد في المتن من قراءات
"ب" (نسخة بطرسبرغ) بحيث يقدم للقارئ نصا صحيحا ، بل
اكفى بالإثبات قراءات "ب" في الحواشي (المقدمة ، ص ٢٤ -
٢٥).

ولقد ولد هذا عند محققنا ، إبان كان يدرس الأدب في صقلية الإسلامية ، الإحساس الدائم بحاجة الديوان إلى نشر جديد^(٢٢) ، وهو ما أعاده في مقدمته على الديوان وسلقت الإشارة إليه ، لبعده العهد بالنشرتين السابقتين وحاجة الديوان إلى التصحيح ووجود قصائد في " ذخيرة " ابن بسام تنفرد بخصائص مهمة أهمها :

(١) بعضها أوفى رواية من قصائد الديوان .

(٢) فيها ما لم يرد في نسختي الديوان الخطيتين .

(٣) اختلاف رواياتنا عن بعض روايات الديوان في أكثر ألفاظ البيت الواحد .

(٤) مطالع بعضها هي مطالع لقصائد أخرى مختلفة في الديوان .
بالإضافة إلى أنه عشر على أشعار لم يطلع عليها مسكيا باريللي .

إن هذه كلها لمسوغات علمية كافية لإعادة نشر الديوان الذي يقول فيه محققه الجليلد بأمانة العالم وتواضعه " وبذلت في هذا العمل من الجهد ما لا أمن باستكثاره حينما أجده كثيرا . ولست أنكر أن التوفيق لم يحالفني دائما في التصويب . وبقيت بعض العبارات

والألفاظ لغزاً مبهماً أمام عيني لا أستطيع حلّه " (المقدمة ، ص ٢٢ - ٢٦) .

أما ديوان لبيد ، فنشر يوسف ضياء الدين الخالدي ، بعد أن عثر على نسخة خطية بشرح الطوسي في جزئين ، عشرين قصيدة منه باسم الجزء الثاني ، ذلك لأنه لم يتمكن من قراءة الجزء الأول الذي يضمّ المعلقة مشروحةً بشرح الطوسي . وطبع عمله عام ١٨٨٠ م ، ووعد بأن يجمع شعر لبيد من المصادر وينشره هو والمعلقة مشفوعاً بترجمة لصاحبه . غير أن المنية اخترعته قبل أن ينجز وعده .

وتولى الدكتور " أنطون هوبر " المهمة ، ونشر قطعة من شعر لبيد عام ١٨٨٧ م أكمل بها نشرة الخالدي . ولما كانت هذه المجموعة ناقصة بضع قصائد ، فمض كارل بروكلمان فأضافها إليها ، واستوفى أبياتاً متفرقة أخرى ، صحت نسبتها إلى لبيد أم لم تصح ، دون أن يعرض للمعلقة .

وظلّ إحسان عباس ، مع هذا ، مقتنعاً بأن شعر لبيد يستحق عناية جديدة تجعله قريباً من أيدي القراء ، فأخذ نفسه بنشره محافظاً على شرح الطوسي كما هو ، لكنّه غير ترتيب القصائد وقسم الديوان أقساماً ستة :

(١) ما شرحه الطوسي نفسه إلا مرّاثي " أريد " .

(٢) مرّاثي " أريد " مما شرحه الطوسي وما لم يشرحه .

(٣) سائر القصائد التي لم يشرحها الطوسي .

(٤) الأراجيز .

(٥) الأبيات المتفرقة .

(٦) الأشعار المنسوبة .

كان هذا عام ١٩٥٨ حين فرغ من الديوان ، بيد أنه تسنى له ، بعد ما يزيد على سنتين والكتاب مائل للطبع ، أن يحصل على نسخة جديدة من الديوان كانت في دار الكتب في مدينة " جوروم " التركية ، فاعتمدها في القراءة والتحقيق لدقتها وحسن ضبطها وقدمها النسي ، ولأن الاختلافات التي تنفرد بها تطابق رواية ابن الأعرابي في أكثر الأحوال مما أضفى عليها قيمة جديدة وجعلها " رواية معتمدة لديوان لبيد " أكثر من نسخة دار الكتب المصرية (رغم ٦ ش) التي أهملها إحسان عباس لحذالة خطها وعدم معرفته الأصل الذي أخذت عنه . يضاف إلى هذا ما جدّ لديه ، بين الإنهاء من التحقيق وبدء الطبع ، من ملاحظات وتغريجات وتعليقات كثيرة أدرج بعضها في ملحق وترك الآخر لأن " التدخل الكثير في سياق كتاب قد صفت حروفه بولّد مشقة بالغة واضطراباً كثيراً " (٢٣).

وأما ديوان كثير أو مجموع شعره ، فقد نهض " هنري بريس " فجمع ما وجده منه وشرحه وأخرجه في جزعين صدرتا عن مطبعة " جول كريبونيل " بالجزائر عام ١٩٢٨ و ١٩٣٠ . وكان عمله ، كما يقول إحسان عباس " في حدود ما يسر له حينئذٍ من مصادر أمراً جديراً بالثناء والتقدير ، إذ ظلّ هذا العمل حتى اليوم (١٩٧٠) مرجعاً في شعر كثير " (٢٤).

وتضافرت لدى الخقق الجديد أسباب حملته على تكفل عبء شعر كثير وإخراجه من جديد ، وهي تكاد تجتمع في هذين البعدين :

الأول ، مساوية نشرة " بيريس " كما يسجلها إحسان عباس " ... الجامع الأول للديوان لم يراع ترتيب الأبيات حسب طبيعة القصيدة العربية . وأدخل ، أحياناً ، في شعر كثير ما ليس منه ، أو مزج قصيدتين لتشابههما في الوزن والقافية ، أو أخطأه ، التوفيق في الشرح " (المقدمة ، ص ٦).

والآخر ، ظهور مصادر مخطوطة ومطبوعة كثيرة بعد هذه المدة (٤٠ عاماً)، من أهمها مخطوط " منتهى الطلب في معرفة أشعار العرب " (٢٥) لابن ميمون الذي يحوي ثمانى عشرة قصيدة لكثير ، وإن أخذت النسخة التي اعتمدها المحقق بقصيدتين منها (المقدمة ، ص ٦).

- 3 -

الأشعار المجموعة جمعاً (شعر الرصافي البلنسي ، وشعر القتال الكلاي ، وشعر الخوارج ، وشعر كثير) صدرت كلها - ما خلا شعر الخوارج في الطبقات الثلاث الأولى - تحمل عنوان " ديوان كذا.. " على غير ما هو متبع في جمع الشعر . أكان جامعها ينظر إلى المعنى اللغوي للفظ " ديوان " الفارسية الدخيلة ، وهو " مجتمع الصحف " ، أو كان يقيس على المعنى الإصطلاحي " الدفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء " ^(٢٦) وما أشبه هذا ؟ ربما ، لا سيما أنه أصدر " شعر الخوارج " في الطبعة الرابعة بعنوان " ديوان شعر الخوارج " ^(٢٧) . وما هذا التساؤل إلا لأنه تظل في جمع الشعر عامة كما يرى محققنا نفسه " قصائد مفقودة أو لا يعثر إلا على نصف منها " ^(٢٨) ، ولأنه قد تفوت جامع الشعر " رغم الاستقصاء الكثير أبيات ومقطعات وقصائد لم يوفق إلى الإطلاع عليها في المظان التي

اعتمدها^(٢٩). وعلى الرغم من هذا يظل العنوان " شعر الخوارج " خاصة مسوغا ، لأن صاحبه يجمع فيه " شعر أفراد متعددين ينتمون إلى عقيدة معينة . وهذا الإلتواء مرهون في بدايته بزمان محدد ، فإن الخروج إنما تم بعد التحكيم^(٣٠) أي أن " شعر الخوارج " الحالي لا يضم إلا الشعر الذي عثر عليه جامعته لشعراء هذه " الفرقة " وهم منضون تحت لوائها ، ولا تدخل فيه أشعار من كانت له أشعار منهم قبل ذلك^(٣١).

لكن ، لماذا تصدى إحسان عباس لجمع شعر هؤلاء الثلاثة الشعراء وشعر فرقة الخوارج ، وهو صاحب مقولة إن الإحاطة التامة بشعر أي شاعر قد تصدر ، والقائل عن شعر كثير إن " قسما من شعر كثير لا يزال ضالعا ، وإن أكثر قصائده لم يكتمل بالجمع^(٣٢) " ؟

إن تفسير هذه المسألة يندرج في عناية هذا العالم بالموروث عامة والسعي إلى استكمال جوانبه ، وتيسير السبل إلى دراسته . فاهتمامه بجمع شعر الرصافي البنسي ينخرط في منظومة اهتمامه العام بتراث الأندلس ، وسعيه إلى دراسته دراسة منظمة . يقول " إن ما ظهر للنور من أصول الدواوين الأندلسية - حتى عام ١٩٦٠ - لا يتجاوز أصابع اليدين عددا ، ولذلك فإن الإقدام على لم شتات شعر هذا الشاعر أو ذاك خير ما يعين على الدراسة المنظمة للشعر الأندلسي ، وهي غاية حرة بأن نوفر لها الجهود " (مقدمة الديوان ، ص ٢٧) .

واهتمامه بشعر الخوارج يمكن تفسيره بعاملين : عام وخاص .

العام مبعثه العناية بأدبهم ، وهو ما أعلنه جامعه في مقدمة الطبعة الأولى "منذ أن كتبت الدكتوراة سهر القلماوي رسالتها في " أدب الخوارج " وتصدى الأستاذ أحمد الشايب للحديث عن أدبهم في كتابه "الشعر السياسي في العصر الأموي " ، لم يُكتب فيها - من الزاوية الأدبية - شيء آخر ذو بال ، ولم يُلَقَّ شعرهم وأدبهم عناية مجددة . وربما كان ذلك عائداً إلى أن الأمثلة التي تُستمد منها الأحكام النقدية ظلت محدودة في كميتها ، أو مبعثرة في مظاهرها . ولذلك رأيت أن أُهَيِّئ للدارسين سبل الإطلاع على الشعر الخارجي بجمع ما عثرت عليه من ذلك الشعر في المصادر المخطوطة والمطبوعة، ونظمه في سلك واحد لعل ذلك يُثير إلى نظرة جديدة ، أو يحفز إلى دراسة مستكملة^(٣٣) .

والخاص ، أن اهتمامه ربما كان تعويضاً عن رسالته للدكتوراه "حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي " التي لم ينشرها إلى الآن والتي يقول عنها " وقد تبين لي بعد التورط في الموضوع والمضي في إنجازها ومناقشته أنه لا يصلح أن يكون محوراً لبحث علمي ، إذ بينما كنت أهدف منه في الغاية الأخيرة أن أنصف الدولة الأموية التي ظلمتها الروايات المفرضة كثيراً وجددني أبرز دور الخوارج وهم أشدّ الثائرين نقمة على تلك الدولة . وأغواني هذا التوجه بجمع (ديوان) لشعر الخوارج وكتابة مقدمة له . ومن أجل ذلك طويت الرسالة ولم أنشرها"^(٣٤) .

- ٥ -

من أظهر سمات إحسان عباس العلمية في الموروث دراسة

وتحقيقاً فضيلة إدمانه الرجوع إلى المخطوطات ، لأن " الدراسة الأدبية تعتمد في تطورها على تجدد الكشف في دنا المخطوطات" ^(٣٥) . وقد اعتاد هذا الإدمان منذ بداية تكوينه الجامعي المنهجي المنظم أيام كان يُعدّ بمجته للماجستير (١٩٤٩ - ١٩٥١) ، إذ رجع " إلى عدد كبير من المخطوطات المحفوظ معظمها في دار الكتب المصرية" ^(٣٦) ، وكانت تلك عملية شاقة لا تخلو من العسر . على أن هذا العسر وتلك المشقة سرعان ما ولدا لديه ألفة لطيفة للمخطوطات العربية ، وتغلب عليها شعور عميق بلذة الاكتشاف ومعة الكشف ونشوة الوجدان، وبلت من "المدامين" في دار الكتب ، يدخلها بدخول موظفيها ويخرج منها بخروجهم . وفي دار الكتب تعرّف إلى أمهات الكتب العربية التي كانت ماتزال مخطوطة (وبعضها ما يزال كذلك حتى اليوم) ، وعن طريقها حصل جانباً كبيراً من ثقافته الواسعة في التراث العربي الإسلامي بعدد ، إذ أصبح العمل في رسالة الماجستير مدحلاً وحسب إلى عالم المخطوطات الفسيح ^(٣٧) . وكان من شغفه بالمخطوطات أن يكون الإطلاع عليها رأس اهتماماته في زيارته العلمية، كالذي كان من اطلاعه ، مثلاً ، على مخطوطات جامعة " برنستون" ^(٣٨) الأمريكية التي عمل أستاذاً زائراً فيها بين عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٧ .

أما العلماء بالمخطوطات والعارفين بها ممن ارتبطت أسبابه بأسماهم فكثرت ، من مثل : محمود محمد شاكر ، ومحمد يوسف نجم ، وأحمد راتب النفاخ ، ورشاد عبدالمطلب ، وفؤاد سيد ، وصالح الدين المنجد ، ومحمد بن شريفة ، وعبدالعزیز الأهواني ، ومحمد بن تاویت الطنجي ، وحمد الجاسر ، والمستشرق جبرائيل ، و" ردولف ماخ " الأستاذ بجامعة برنستون . ناهيك عن أستاذه أحمد أمين

أقرأ له شعراً ونشراً في مجلة الرسالة ، ولكن اقترابي منه فتح لي عالماً جديداً من المعرفة. أصبحت أجد لديه إجابات مقننة عن أسئلة كثيرة تدور في رأسي ، ووجدت في مكتبته الغنية ما أحتاج إليه من مصادر...

وكان الصديقان ناصر الدين الأسد ومحمد يوسف نجم وأنا نقضي الساعات الطويلة في مكتبته العامرة ، أو نشارك في الحوار الدال بين زواره ، أو نستمع إلى آرائه وتوجيهاته، والميزة الكبرى فيه أنه ذو رأي عميق وإطلاع واسع، وليس هناك من هو أقدر منه على فضح التفسيرات التي تزيف التاريخ والحقائق . إنه يستمد رأيه الواضح وبلوره من تأمله الذاتي وعودته إلى الأصول ، دون النظر إلى رأي سالد يورده الآخرون ...

لقد تعلمت من محمود، وغرفت من علمه الغزير أضعاف ما قرأته وما سمعته قبل لقائه ...

وأضاف إحسان عباس ، بعد كل هذه الخبرة والمعرفة في مرحلتي القاهرة والسودان وما بينهما وبعد الأعمال الحقة التي صدرت له فيها ، بعداً آخر في مطالع المرحلة البيروتية بحضوره محاضرات المستشرق الألماني المعروف " هلموت ريتز " عن تحقيق النصوص ، التي دعت الجامعة الأمريكية بيروت لإلقائها على طلبة قسم اللغة العربية فيها . يقول^(٤٥) " كان مشغولاً بتحقيق كتاب في التصوف فيه الكثير من الصعوبات - لجهل الناسخ - فقرأت الأصل وهو يسمع ، ويصحح حسب قراءتي النص المنسوخ بين يديه ، ويدي استغرابه حين أحل ما يعتده من المعميات " .

لقد كان حرياً به ، إذاً ، أن يضع " خبرته في المخطوطات

العربية وإحساسه بالمسؤولية تجاه الدراسات العربية والإسلامية ، منذ تخرجه ، في خدمة التراث العربي والإسلامي^(٤٦) بتحقيقه على مدى ما يقرب من نصف قرن أكثر من خمسين كتاباً بعضها مجلدات ، وحوالي خمسينها في الشعر ، وما يقارب النصف في الأندلس وأدها .

إن حقل التحقيق هو الحقل الذي صرف فيه الجزء الأكبر من وقته ، خاصة في المرحلة البيروتية ، ودرّب عليه عدداً من تلامذته ومريديه . وليس بكثير أن يقال فيه "إنه بأعماله تلك قد رسم نموذجاً لكثير من المحققين بعده ، بمحاولته إقامة النص إقامة سليمة ، وتخرجه حيث يحتاج تخرجاً دون إغفال ، وإخافه بالفهارس المفصلة التي يتوخى فيها الصواب والتي يشكّل الوصول إلى الكمال فيها - خاصة في الكتب المتعددة الأجزاء - إعجازاً غير ممكن لفرد ، بل لأفراد"^(٤٧).

٦ -

لم تقتصر جهود إحسان عباس في خدمة الموروث بالاشتغال فيه تأليفاً وتحقيقاً حتى عام ١٩٧٠ عام صدور "ديوان الصنوبري" وبعده بسنوات ، إنما تجده ، بدءاً من عام ١٩٦١ بداية المرحلة البيروتية ، ينعطف إلى جانب وثيق الصلة بالتحقيق ، هو كتابة مقالات عن عدد من أعمال غيره من المحققين في النشر والشعر مراجعة ونقداً ، وهي بحسب تواريخ نشرها .

(١) ديوان القاضي الفاضل^(٤٨) (الجزء الأول). تحقيق د. أحمد أحمد بدوي ومراجعة إبراهيم الأبياري (ط : ١٩٦١) .

(٢) برنامج شيوخ الرّعي^(٤٩) . تحقيق إبراهيم شيوخ . وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٦٢ .

(٣) ديوان ابن مقبل^(٥١). تحقيق د. عزة حسن . وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٦٢ .

(٤) الجزء العاشر من مسند أمير المؤمنين عمر بن الخطاب^(٥٢)، لأبي يوسف يعقوب بن شعبة . تحقيق د. سامي حداد . بيروت (ط ٢ : ١٩٦٩) .

(٥) كتاب القصاص والمذكرين^(٥٣)، لابن الجوزي . تحقيق د. مارتن سوارتز . دار المشرق - بيروت ١٩٧١ .

(٦) ديوان كشاجم^(٥٤) : تقسيم وإضافة [تحقيق خيرية محمد محفوظ . وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٠] .

دراسة هذه المقالات **والعام النظر** فيها يشي بأن صاحبها وظف خبراته النظرية والعملية في " صناعة التحقيق " ومعرفته بالموروث بتركيزه فيها جميعاً على الأمور الآتية :

١ - عرض الأثر ووصفه ، باختصار شديد ، وتبيين ما لحققه من جهد وإتقان وما عليه من مآخذ ، ورفده بالتصويبات والإضافات إن وجدت .

٢ - التنبية على ما قد يقع من خلط أو دس متعمد ، كالذي أحدثه السري الرفاء في ديوان كشاجم بدسه أشعاراً للخالدين تشنيعاً عليهما وإتماماً لهما بالسرقه ، لما كان بينه وبينهما من عداوة . وهو ما نبه عليه إحسان عباس اعتماداً على الثعالي في " بتمية الدهر " ، ومحتزراً في الوقت ذاته من أن الثعالي ليس ممن يؤخذ قوله على علاقته " مستدلاً بمثال بارز من صنيع الرجل . ولا محيص - في هذه الحال - من إفراز الشعر المتنازع

فيه أي المنسوب إلى الشاعر الأصيل وإلى غيره على حدة في ملحق بالديوان أو المجموع.

- ٣ - التحقق من قراءة النصوص ، والفهم الدقيق لها ، والوقوف عند ما لم يخالف المحقق التوفيق في قراءته واقتراح البدائل ما أمكن .
- ٤ - الكلام على مصادر التخريج (في الشعر) مطبوعة ومخطوطة ومدى ملاحقة المحقق لها ورصدها في استيفاء شعر الشاعر من غير الذي في نسخ الدواوين الخطية وتخرجه .
- ٥ - ترتيب الشعر في الدواوين والمجاميع .
- ٦ - التركيز على لزوم " المقدمات الموضحة " .
- ٧ - حواشي التحقيق وكيف تكون .
- ٨ - شرح الألفاظ والشعر ، والتعريف بالأعلام والأماكن .
- ٩ - مكملات التحقيق الحديثة بكل ضرورتها .
- ١٠ - الأخطاء بأنواعها .

لقد استقيمت هذه الأمور من عرض إحسان عباس للأثار المذكورة ونزرائه فيها وملاحظه عليها ونقده لها ، وهي - ولاريب - جزء مهم من خبرته ونهجه في التحقيق ، لتكون واحدة من أهم الكوى التي أنظر من خلالها في أعماله هو في تحقيق الشعر، فضلاً عن كوى من داخل الأعمال نفسها ، وعن أهم ما تعرف عليه من معايير هذه الصناعة وقواعدها ومكملاتها الحديثة .

- ٧ -

إحسان عباس سادن عظيم من سدنة الموروث ، وحام كبير

من حياته الغير بما أسداه إليه من خدمات . وهو في التحقيق ، كما في غيره ، واحد من الرهط القليل أولي العزم الذين نافحوا عنه فعلا لا قولا وجمعية وادعاء وهرفا من غير معرفة .

إن ما حققه منه يسلك نفسه بنفسه في " الطبقات العلمية المعتمدة " (٤٤) . لقد بذل فيه كله جهودا مضنية منتظمة دوغما نصب أو ملل ، وتكفل أعباء وأخرج أعمالا " يتطلب كل منها فريقا من العاملين " (٤٥) . فما الذي فعله في ما حقق من شعر ؟ سؤال كبير ، والإجابة عنه أكبر ، والله المستعان .

توافر في هذا العالم الشروط العلمية والأخلاقية الواجب توافرها في المحقق . فهو ذو معرفة عميقة بالموروث الشعري ، وعلى دراية كبيرة بالأدب العربي القديم ، وذو اطلاع واسع على الفهرسة العربية وفهارس الكتب والمخطوطات ، وخبير بقواعد المخطوطات ومعاييرها وأصول نشرها .

إن منهجه في التحقيق ينهض على أعمدة علمية أرساها في تحقيقاته كافة ، ونبه على غيابها - أو غياب بعضها - في الأعمال المحققة التي راجعها ونقدها .

ولقد كان الاطمئنان إلى النسخ الخطية في الدواوين الكاملة والركون إليها وكده الأول من حيث القدم والاكتمال والخط والدقة وترتيب الأشعار ، ومتلوه القراءة الدقيقة التي ما أكثر ما كلفته من مشقة ونصب ، لكن التوفيق كان حليفه باستثناء حالات قرالية عسيرة . بعضها استعان ببعض أصدقائه على فك معيائه كاستعانته بالدكتور محمد بن شريقة في قراءة نسخة " جيش التوشيح "

المخطوطة التي ألفاد منها في شعر الأعمى التطيلي (ص ٢٨) ، وبعضها " ظلت لغزا مبهما أمام عيني لا أستطيع حله " كما في ديوان ابن حمديس (ص ٢٥). ومنها ما شك في صحة إثباته أو كان مطموسا ، فاجتهد في تصحيح المشكوك فيه وفي قراءة المطموس كما في " ديوان الصنوبري " (ص ١٦) ، وإن لم تكن طريقته واحدة في التصحيح^(٥٦). فثارة يبقى على غير الصحيح في المتن كما هو ويذكر ما قد يكون صحيحا في الهامش ، كما في البيت (٣٤) من القصيدة (٣٧) من ديوان الرصافي البنسي (ص ٩٢) :

وربما مسحه من ذوائبها بكل فضل على لوديه (محرور)

ففي الهامش : " أعمال الأعلام : مجدور . صوابه (محلور) " .

وطورا يشب ما يراه صحيحا في المتن ويذكر الأصل في الهامش ، كما في البيت (٣٠) من القصيدة (٦٨) في ديوان البنسي كذلك (ص ١٢٤) :

صحبك خالدة الحياة ، وكل ما (يحتار بابك) جنة ونعيم

وفي الهامش : " في المغرب : تجتاز بابك (بالجيم) . والمعنى - معنى " يجتاز " (بالحاء) : كل ما يضمه بابك ويقف دونه " .

ومن أعمدة المنهج اهتمامه بالشرح شرح الألفاظ وشرح الأبيات ، وبالتخريج واختلاف الروايات . ولكل واحد منهما أهمية خاصة عنده . يقول عنهما في مراجعته لديوان ابن مقبل^(٥٧) : "فالتخريج واختلاف الرواية لا يعني إلا العلماء ، ومن الحق إفراده في حاشية خاصة أو في ملحق . وأما الشرح فإنه هام لدى جميع الناس من علماء وقراء عاديين ، ولذلك فإنه يستحق أن يفرد وحده

في الحاشية المرفقة في المتن " . بيد أنه يستدرك ، فيقول " وعلى أي حال ، فإن المحقق يأخذ النهج الذي يراه مناسباً " . وكرر هذا الاستدراك في مقدمة الطبعة الرابعة من "ديوان شعر الخوارج " بقوله " فكل امرئ يختار النهج الذي يرتأيه ملائماً في التحقيق . وقد اخترت في الطبعة الأولى منهجاً لم أتبعه في الطبعة الثانية ، وكلا المنهجين صحيح لا غبار عليه . والعدول عن واحد إلى آخر قد يخضع لضرورات الطباعة ، أو لغير ذلك من العوامل " (ص ١٢) . وقد عني ، وفقاً لهذا ، في الطبعة الثانية بشروح إضافية كان يعتقد أن القارئ في غنى عنها في الطبعة الأولى .

وفي ديوان لبيد تناول بالشرح القصائد التي لم يجد للطوسي شرحاً عليها يرجوعه إلى ما قاله الأتمة أو ما نقل عن شروح قديمة . فقد نقل عن ابن قتيبة في " المعاني الكبير " ، وعن البغدادي صاحب " الخزائن " ، ومزج في شرح المعلقة بين شرحي الصيرفي والمرزوقي تمسحاً مع رأيه في ألا يتولى الشرح بنفسه إلا حين يفقد العون من المصادر (ص ٤٠) . وتابع النهج نفسه في ديوان كثير " وحرصت في الشرح على ألا أستقل بتفسير بيت وجدته مشروحاً في المصادر ، فذلك في نظري أدعى لفئة القارئ وأطمئنانه " (المقدمة ، ص ٦) .

أما في ديوان ابن حمديس ، فلم يتوافر على الشرح إلا قليلاً ، لأن هدفه كان منصفاً على أن يوجد من شعره نصاً صحيحاً (ص ٢٥) .

وأما شروحه في سائر الأعمال ، فوافية كافية ، وكذا في التعريف بالأعلام والبلدان والأماكن وما إليها . غير أن ثمة شيئاً من

التساهل والتسهل في شرح المقصود بكلمتين من الكلمات العربية عن الفارسية ، مرجعه الاعتماد على كتب " العربات " القديمة والحديثة :

الأولى ، لفظة " موازيب " في بيت ابن حمديس (ص ١٥٧) :

ذي " موازيب " حديد فسهت بصيب الدم من طعن الكبود

المشروحة في الهامش " جمع ميزاب ، وهو قناة يجري فيها الماء ". وهذا عنه ما نقله " ادي شير " عن القدماء في حين ذكر هو أن الكلمة مركبة من " ميز " (بول) و " آب " ^(٥٨) (ماء)، وهو متناغم مع قول الجواليقي ^(٥٩) وتفسيره (ماز آب) كأنه الذي يبول الماء . وقد استعمله أهل الحجاز ، وأهل المدينة . وأهل مكة يقولون : صلى تحت الميزاب . ولا يقال : مرزاب . ومعنى اللفظة عند ابن منظور ^(٦٠) " المنصب : مصب ماء المطر " ، وعند الفيروز آبادي ^(٦١) " الميزاب : بل الماء " . ويقولون في فارسية اليوم " ناودان " . ويدو أن كلمة " مرزاب " الشائعة في بعض اللهجات الشامية الحديثة هي مقلوب " مرزاب " القديمة .

واللفظة الأخرى ، " الخريز " في بيت الصنوبري (ص

: ١٥١)

يكني عن الخيز بالهيد كما يكني عن اسم البطيخ " بالخريز "

ففي الهامش " الهيد : متقوع الخنظل يجعل فيه دقيق ، وقد تعمل منه عصيدة . والخريز : قيل هو اسم البطيخ بالفارسية " . وهذا الأخير ذكره الجواليقي قديماً ^(٦٢) ، وأدي شير ^(٦٣) حديثاً ، لكن غفقى " العرب " هامشاً دقيقاً (الهامش ٦) يقول فيه : الخريز : فسروه كلهم

بالطبخ ، ولكن أهل الحجاز يطلقون عليه البطيخ الأصفر . إن قول أهل الحجاز هو الأقرب للمعنى الفارسي ، لأن " خربوز " و " خربوزه " تعني في الفارسية " الشام الأخضر " الذي لا يصير " طريا " كالشام الأصفر ، وهو فاكهة صيفية لذيذة حلوة تستوردها دول الخليج كثيرا . واللفظة من الألفاظ المعربة القديمة ، ففي الحديث عن أنس ، قال : " رأيت النبي ، صلى الله عليه وسلم ، يجمع بين الخربز والرطب " .

أما ملاحقة الشعر في المصادر المخطوطة والمطبوعة وما يستتبعه من تخريج واختلاف في الروايات ، فإن الأعمال المحققة - لاسيما ما لوحق في أثناء الطبع وطبع غير مرة - تحدث فيها عن نفسها ، وتكشف عن متابعة المحقق وجلده ودقته وإتقانه والتفاتة إلى كل ما يمت إليها بصفة كما ينبغي في كثرة الملاحق والاستدراكات والتنبيهات والتصويبات في الطبعة الواحدة وفي الطباعات اللاحقة . ففي ديوان لبيد نجد تذيلا على المقدمة نفسها ، بعد دفع الديوان للطبع ، من أجل أن يذكر المحقق ، كما سلف ، أنه عثر على نسخة خطية أخرى من ديوان الشاعر أفادته كثيرا ، وأن يذكر أنه استنسخ ملاحظات وتخريجات وتعليقات جديدة كثيرة من المصنف السني جدت في المدة التي بين الفراغ من التحقيق والبدء بالطباعة . وقد أدرج بعضها في ملحق .

وفي ديوان الصنوبري ملحق بالأشعار ، التي عثر عليها بعد الانتهاء من طبع الديوان في مخطوط - آنذاك - كتاب " الأنوار ومحاسن الأشعار " للشمشاطي^(٦٤) ، فضلا عن " استدراكات " في التخريج .

والحق بديوان كثير مستدركين للشعر وللتخريج ، وألحق
بديوان الأعمى التطيلي عددا من الاستدراكات والتعليقات .

ويحسن بي أن أتوقف ، هنا ، عند مواضع هذه المسائل في
الدواوين الشقيقة . فالملاحظ أنها لم تفرد فيها كلها في المواطن التي
آثرها المحقق نفسه في نقله لصنيع محقق ديوان ابن مقبل ، إنما جمع
بين ما آثره وما استثناه بتركه حرية الاختيار للمحقق في النهج الذي
يراه مناسبا على النحو الآتي :

(١) جمع في ديوان ابن حمديس بين الشرح واختلاف الروايات في
الحواشي المرفقة بالمتن . أما التخريجات فجعلها بعد رقم النص
مباشرة (أي قبل النص) وليس في ملاحق أو هوامش خاصة ،
وكذا في ديوان الخوارج التي وردت فيه التخريجات بعد النص
مباشرة . وعزل هذا الصنيع ، الذي يختلف عما هو عليه في
الطبعة الأولى ، بقوله " ووضعت تخريج القصائد واختلاف
الروايات والتعريف بالأعلام في الحواشي ، ولم أفرد لها مكانا
خاصا بعد القصائد كما فعلت في الطبعة الأولى " (ص ١٥ من
الطبعة الرابعة) .

(٢) أفرد في ديوان الرصافي البلسني الشرح بهوامش غير هوامش
اختلاف الروايات في أسفل المتن ، وجعل التخريجات بعد
النصوص مباشرة^(٦٥) .

(٣) جعل الشروح ، في دواوين ليبد والأعمى التطيلي والقتال
الكلاي، في هوامش غير هوامش اختلاف الروايات . وجعل
التخريجات في آخر الدواوين .

(٤) خص ، في ديوان كثير ، الشرح بمحاش واختلاف الروايات بمحاش أخرى مرفقة بالمثن ، ووضع التخرجات بعد النصوص .

(٥) مزج ، في ديوان الصنوبري وكتاب التشبيهات ، بين الشرح والتخريج واختلاف الروايات في هوامش واحدة مرفقة بالمثن .

وأما ترتيب الشعر ، لاسيما في الدواوين المجموعة ، فيضافات من مجموع لآخر وفقا لمقتضيات خاصة . فشر الخوارج عدل فيه ، ابتداء من الطبعة الثالثة ، إلى " الترتيب الزمني " العام^(٦٦) ، وقسمه لفئات جديدة طبقا للأساس عنه ، من مثل : الخوارج أيام علي ، والخوارج أيام معارفة ويزيد ، وهكذا ... والسبب أن " أكثر شعر الخوارج الذي أثبتته المصادر المختلفة متصل بأحداث التاريخ بين معركة النهروان ومعركة فديد . فوضعه في هذه الصورة يسهل على القارئ فهمه في النطاق التاريخي ، ويمكنه من أن يلمح تدرجه مع الزمن " (ص ١٥) . وليس بعيدا أن تكون هذه الفكرة هي التي ألهم عنها قوله ، وهذا ربما كان يشير إلى سياق تاريخي هام " في مقاله عن " ديوان كشاجم"^(٦٧) . الذي رتب الشعر في أصله المخطوط على غير سياق الحروف الهجائية .

وآلر أن يستهل شعر كثير بالقصائد الست عشرة التي وجدها في " منتهى الطلب " ، لطولها ولورودها في نسخة خطية ، ثم أبقي النصوص الأخرى دون أي ترتيب ما خلا " الأبيات المفردة " (ص ٥٠١ - ٥١٠) التي رتبها هجائيا كما هو الحال في ديوان القتال وإن حوى أربعة نصوص طويلة^(٦٨) مقايضة بنصوصه الأخرى ، وفي ديوان الرصافي البلسني و" تكملة ديوان الصنوبري"

وليس هذا بغريب في الأشعار المجموعة ، بل هو من عيوب الجمع في رأي إحسان عباس الذي يقول^(٧٣) "بعض القصائد لا تلتئم أجزاءها بل تظل أبياتا متناثرة ، وبعض القصائد المتشابهة في وزنها ورويها قد تتداخل " .

وهو مؤمن بأن " جامع الشعر ليس ناقدا ينفي ما يشك في صحته ويثبت ما يراه صحيحا ، وإنما هو أمين لما يجده في المصادر حتى وإن كانت تلك المصادر على خطأ " ، لكنه يعترف " لنلا يكون سببا في تضليل من يدرسون شعر الخوارج أنه اعتمد في جمعه على مصادر تحوي أشعارا منحولة لهم بنسب متعاقبة " فأنا قد اعتمدت على كتاب "مضاهاة كيلة ودمنة"^(٧٤) مثلا على اعتقادي الذي يلحق باليقين بأن كل ما في هذا الكتاب من شعر فهو منحول ، لا لأن محققه لم يجد ذلك الشعر في المصادر وحسب ، بل لركاكة ذلك الشعر نفسه وتولده بداعي التحدي الجذلي . وكتاب " صفين "^(٧٥) يقع في الدرجة الثانية فيما يتضمنه من منحولات ، فإن الأشعار فيه ليست سوى تعبير عن المواقف القصصية . ولاريب أن فتوح ابن أعثم^(٧٦) خير منهما ، ولكنه لا يسلم من الانتحال الذي تتطلبه مواقف الحرب والبطولة^(٧٧) .

بيد أنه يؤمن في الوقت ذاته أن " خضوع الناقد لمشكلات الجمع لا يسمح له بإلغاء عقله جملة " . فالروايات أجمعت على أن الأبيات التي مطلعها :

أبت لي عفتي وأبي بلائي وأخدي الحمد بالثمن الريح

لابن الإطنابة ، وقرنتها بصفة مشهورة عن إزماح معاوية الفوار يوم

صفين ثم عدوله عن ذلك لما تذكرها . ويتساءل إحسان عباس في دهشة^(٧٨) " فإذا أخطأ أحد الرواة سهوا ونسبها إلى قطري (ابن الفجاءة) ، فهل ندرجها في شعر قطري ونسجده التاريخ ؟ إذن أين قطري من معاوية ومن صفين ؟ وأين هو ابن الإطنابة ، وهو شاعر فارس قدم لعله عاش قبل عهد حسان بن ثابت ؟ " .

وفي ديوان لييد ، ذكر الطوسي شارحه أن الشاعر قال قصيدته الرائية :

إلما يحفظ التقى الأبرار وإلى الله يستتر القرار

حين ارتحلت بو جعفر فزلت بجوار بني الحارث بن كعب ، إلا أن المحقق يرجح غير هذا ، ويرى أن " القصيدة قيلت بعد هجرة بني عامر في الفتوحات الإسلامية ، لأنه يكي فيها عامرا عامة ، ويتحسس وطأة السن ، ويتعلل بالحكمة وروح التقوى ، ويتحدث عن وقعة بن عامر بالثغور " (مقدمة الديوان ، ص ١٩) .

ومما له علاقة بهذه المسألة ، صنعه في الشعر المنسوب إلى الشعراء وإلى غيرهم ، فهو يفرد في الدواوين المجموعة ، خلافا لكثيرين من جماع الشعر ، الشعر المنسوب إلى الشاعر عن الثابت له في آخر الديوان . وينبئ في الدواوين الأخرى على ما قد يكون منسوبا فيها لأصحابها .

ولم يقفه في الدواوين التي أعاد تحقيقها أو جمعها أن يسجل أخطاء المحققين السابقين في الشعر المنسوب . ففي دواوين لييد والقتال وكثير أقسام وملحقات خاصة بالشعر المنسوب إليهم وإلى غيرهم من الشعراء . وفي ديوان الرصافي البلنسي (ص ١٢٥

و ١٣٥) وديوان الصنوبري (٣٢٩) تنبيهات على نسبة بعض قصائدهما إلى غيرهما . وأخذ على هنري بريس ناشر شعر كثير الأول نسبته شعرا لكثير غير ثابت النسبة إليه في موضعين :

الأول ، سلكه الأبيات المعروفة المتنازع عليها كثيرا التي أولها:

ولما قضينا من سقى كل حاجة رشح بالأركان من هو ماسح

في القصيدة (١٤) التي تشبهها روبا ووزنا (الطويل)، وهي من قصائد " منتهى الطلب " .

والآخر ، القصيدة (٢٨) التي مطلعها :

بكى سائب لما رأى رمل عاج أنى دونه ، والمضب مضاعف^(٧٩)

حيث أورد فيها ثلاثة أبيات (٣ و ٤ و ٥) لذي الرمة ، هي :

- بما العين والأرام فرمى كأن ذبال تدكسى أو نجوم طوالع^(٨٠)

- كأن يدي حبالها تشمسا يدا مدنسب يستظر الله عاصع

- فلنا سقايا من حديسث كأنه جنى التحل ثموجا بماء الواسع^(٨١)

فالأول من "عنية" مرفوعة، والثاني قافيته " مغيرة"^(٨٢) أصلها "تائب" فضلا عن رويه المرفوع "العين"^(٨٣)، والآخر من "عنية" لذي الرمة مكسورة الروي (ص ٢٤٠).

- ٩ -

لقد خالط كلامي السالف على لسب الموضوع : المحقق والتحقيق شذرات مما اصطلاح عليه أهل التحقيق " المكملات الحديثة"

مصادره في آخر الكتاب حسب ورودها فيه ترتيبا هجائيا وفقا لشهرة المصدر أو العلم الذي اشتهر به صاحبه .

والأخير ، ما جاءت مصادره بعد المقدمة مباشرة حسب عنوانها دون أي ترتيب - ربما لأنها قليلة - واتبع في ديوان ابن حديس فقط .

- ١٠ -

إحسان عباس من ردهط الخققين القلائل الذين لم يكتفوا بما يطلق عليه أهل هذه الصناعة " خدمة علمية حقيقية في تحري الدقة والضبط والشرح والتخريج والتعريف بالأعلام والأماكن ، وفي التعليق والتذييل والتصويب ، إنما جاوزه إلى ما لا يؤودهم أن ينهضوا به من مقدمات ضافية وافية ، بل دراسات في الأعمال الشعرية التي حلوا أمانة تحقيقها وعن أصحابها ما أسعفتهم المصادر ووسعهم جهدهم في إمعان النظر في تلك الأعمال بعمق وتأن ، وهم الذين عركوها وسبروا أغوارها . من هنا تنبج سهمة الخقق الفاعلة وشراكته الحقيقية لصاحب العمل الخقق التي لا تتسنى بمقدمات سريعة عنه وعن عمله ، وهو ما أنجزه إحسان عباس بمجدارة وآمن به منهجا يتبدى نظريا في ثنائه على أصحاب " المقدمات الضافية " ممن عرض لأعمالهم الخققة ونقلها .

إن ما فعله في هذه البابة على أنه مقدمات أو تمهيدات لجل الأعمال الشعرية وبعض النثرية^(٨٦) التي حققها يتجاوز بكثير ما نعرف عليه من مفهوم المقدمة والتمهيد إلى ما لا أتردد في أن أسلكه في ما أسميه " الدراسات المضغوطة " المترعة بالتنبيرات

والإضاءات والمعالم والصوى عن الأشعار المحققة وأصحابها ، ولا إخال أن في مكتبة أي دارس أن يضيف إليها إضافات جوهرية . وهنا يتوارى - في ما أقدر - الهدف الضمني المسكوت عنه لإحسان عباس من تعهده هذه الأعمال .

لقد مكن له هذا المنحى أن يضيء جوانب مهمة من حيوات الشعراء ويكشف عن السمات الكبر في أشعارهم من خلال ما أمدته به مصادر ذلك الوقت من أخبار وروايات ، ومن خلال الشعر نفسه وأجواء القصائد وسياقاتها^(٨٧) التي اهتم بها وعني بتوضيحها ورد بعضها أو هام بعض القدماء والأحكام العجلى لبعض المعاصرين . وليس بعيدا أن كان للمنهج التاريخي معناه الأشمل ولنظرية "الانعكاس" اللذين كانا **رائجين كثيرا في نقد ذلك الوقت** ودراساته الأدبية كما عند طه حسين وعباس العقاد وعند أساتذته المباشرين من مثل شوقي ضيف وأحمد أمين ، ليس بعيدا أن كان لهما أثر أو بعض أثر في هذا الجلى العلمي . وإنما أحترز هنا بسبب من تحوط إحسان عباس نفسه في قوله عن ابن حمديس " وفي بعض قصائده منهج خلقي نقدر أنه لم يأخذ به في حياته ، كالذي في القصيدة (٣٣٨) " فمثل هذا المنهج لا يتفق وشخصية ابن حمديس العامة " (مقدمة الديوان ، ص ٢٠ - ٢١) .

لقد استقى من شعر ابن حمديس معالم من حياته في صقلية والأندلس وإفريقية ، فاستدل ، مثلا ، من القصيدة (١١٩) على أن الشاعر كان يرتاد لونا من اللهو في إشبيلية ، ومن القصيدة (٧١) على ما وصله به المعتمد ، ومن عدد من القصائد على الإحساس بالغرابة ووقعها الشديد عليه . أما شعره الذي عجمه جيدا ، فتمكن من تصنيفه حسب الجودة الفنية في :

(١) قصائده الصقلييات التي تصور الوطن وصراعه مع الأعداء ، ثم ضياعه وذكريات الشاعر عنه وحنينه إليه ، ومرأته في أقرب الناس إليه ، وقصائده في أفول شمس المعتمد .

(٢) القصائد الطوال التلقائية التي تعد نموذجاً للتعبير عن حالات النفس دون حواجز خارجية .

(٣) شعر الوصف ، وأكثره في قصائد قصيرة ومقطوعات .

(٤) شعر الحكمة والمنظومات التعليمية .

واستطاع في الرصافي البلسي، الذي تتبع جوانب من حياته من خلال شعره ، أن يكشف أطرافاً من شخصيته ويستدل على بعض ممدوحيه، وأن يفسر سر تشبيهه **معاصريه** إياه بابن الرومي ويلمح أثر ابن خفاجة فيه ، ثم يعترف بآخره " ونضع موضع المفارقة ظاهرين نبحت عنهما في شعر الرصافي فلا نجدهما . أولاهما الهجاء ، وليس لديه منه إلا إشارتان أو ثلاث ، فلعله من ذلك الفريق الأندلسي الذي كان يخضع في مجافاة الهجاء إلى عامل أخلاقي .

وثانيهما ، شعر يمثل معاناته لحياة الزهد والعزوف عن الملذات والميل إلى التقوى فليس في شعره شيء من ذلك ... " (ص ٢٥ - ٢٦) .

واستأنس في ما توصل إليه عن حياة القتال الكلاسي وشعره بالشعر وبعدد من المصادر والروايات التي لم يستسلم لها ، بل ناقشها وأمعن في المناقشة ربط بين بعضها وما في بعض القصائد ، ثم مال إلى الأخذ بالرأي الذي قطع بأن القتال " شاعر إسلامي كان في الدولة المروانية في عصر الراعي والفرزدق وجريير . وهذا هو الوجه

الحق فيما يؤيده شعره والأحداث التي اتصل بها اسمه " (مقدمة الديوان ، ص ١٥) .

وخلص إلى أن الشاعر كان يمثل الثورة على الاستقرار ، ويعن في حماية نقاء الدم بين أفراد العشيرة " (ص ١٠) ، وإلى أن شعره جملة يتصف " بالنقاء والبساطة والتعبير المباشر والقوة والنسق البدوي الجميل . وهو أنموذج من شعر اللصوص في تصويره التعارض الدخيل بين الثورة والتمرد والاندماج وبين الضعف الذي يربط المرء بالمكان والبيت... " (ص ٢٧) .

ولما كانت الأخبار عن الأعمى التطيلي قليلة في المصادر ، عول في ما خُلف إليه من لمع أخباره على الديوان فكان أهم مصدر فيها . فالشاعر ، " إذا " يمثل عصر المرابطين دون سواه " لخلو ديوانه من مدائح في أي من ملوك الطوائف . وكان العمى الذي كان يتجاهله أهم المؤثرات في بناء شخصيته ، وإن لم يخل من أن يخلّف آثاراً مهمة في شعره ، كحده من الوصف المنبعث من الرؤية ، وتقليله من الصغي بالمغامرة ، تقليله تركه يتطوي على حزن عميق نثره في حنايا الشعر . ومن أراد أن يتعرف على مدى ما أحدثه عصر المرابطين من أثر في الشاعر الأندلسي فإنه ملاقيه في شعر الأعمى قصائد وموشحات . ومن تلك الظواهر ، مثلاً : انحدار حال الشاعر إزاء الفقيه ، وسيادة المرأة وبعد نفوذها في الحياة الاجتماعية والسياسية ، وتضمين الشعر بأشعار المشاركة كزهير والمتنبي والمعري ، واعتماد الطريقة الأندلسية في الإنكاء على الأمثال القديمة .

وأكثر المقدمات استفادة مقدمته لشرح ديوان لبيد التي عني فيها بقبيلة عامر عناية تسعف على فهم الشاعر وشخصيته

وموقفه من أحداثها (ص ٦) ، ثم دلف إلى حياة لييد متكنا في جوانب منها على شعره الذي فسر به بعض الحوادث وخالف الأقدمين في مناسبات بعض القصائد ومناخاتها كالمثال الذي ضربته قبلا .

وفي طبعة ما يبحث على الإعجاب في محطات إحسان عباس مع لييد وشعره ، عنايته بما أحدثه الشاعر من شعر في الإسلام ، إذ نفى المقولة الشائعة التي تزعم أنه لم يقل في الإسلام إلا بيتا واحدا . يقول "ويبلغ مجموع ما تبقى من مراثيه فيه (أخيه) أرجوزة واحدة وعشر قصائد ... وكل هذه المجموعة مما قاله وهو مسلم . وبذلك تنفي الرواية التي تدعي أنه لم يقل في الإسلام إلا بيتا واحدا بل إن هذا البيت نفسه ليس للييد . ولم تكن مراثيه في (أرهد) كل ما قاله في الإسلام [إنما] يضاف إليها (ق : ١ وق : ٨) " (٨٨) ... ويضاف إلى هذه أيضا قصائد أخرى مما قاله في الإسلام ... (المقدمة ، ص ٢٧) . وصفوة رأيه في شعر لييد أنه متفاوت ، وهذا قد يكون في طبيعة الموضوع نفسه ، فهناك بون بين قصائده التي تصف الطبيعة الجاهلية وقصائده التي تنضح بالمشاعر الدينية ... النوع الأول ... مبنى شامخ تصف لبناته بعناية شديدة ، وليس فيه اللين الذي تجده في قصائده الدينية ...

ثم هناك نوع آخر من قصائده لا أراه إلا " جرائد " تضم الأعلام العديدة وأسماء القبائل . وليس للغزل مقام - أي مقام - في شعره ، (المقدمة ، ص ٣٦ - ٣٧) .

وترتد الصعوبة في شعره إلى ثلاثة أسباب في الأغلب : استغلال " معجم القبيلة " إلى حد بعيد ، وفقدان الروابط الواضحة

بين أجزاء التراكيب ، والإغراق في استعمال " التمثيل " أي الحرص على الطريقة الهدية - الدارجة - التي تعتمد أسلوب الكتابة والإيماء " (ص ٣٥ - ٣٦) .

أما شعر الخواارج الذي أعاد النظر فيه مرتين فكان الشعر يزداد والألق النقدي يمتد جراء هذه المعادة ، فيقول عنه في مقدمة الطبعة الرابعة " وأحب أن أقول إن المقدمة التي كتبت للطبعات السابقة ركزت بوجه خاص على عمران بن حطان وقطري ابن الفجاءة مع الإفادة من دراسة أهم الاتجاهات البارزة في الشعر الخارجي ووضعت أسسا دقيقة لتلك الاتجاهات ، لا يستطيع أن يتخطاها من يمثل الشعر الخارجي تمثلا صحيحا . ولكن الذين يدرسون الشعر الخارجي في المستقبل لابد من أن ينتبهوا إلى دور عبدة بن هلال الشكري ودور الشاعرة الخارجية مليكة الشيبالية^(٨٩) ... التي شهدت أواخر الحركة الخارجية في العصر الأموي..." (ص ٥ - ٦) .

وتكاد الأسى البارزة التي وضعها لاتجاهات هذا اللون من الشعر الزهدي الثوري الجامح الذي ترك موضوع "الموت" فيه لونا حزينا ونغمة حزينة دون أن يسلمه إلى يأس مطلق ، تكاد تنحصر في وحدات ثلاث : وحدة الغايات وبورقها الاستشهاد ، ووحدة الخصائص وجوهرها الصفات السامية التي تنسحب على كل خارجي صادق العقيدة، ووحدة التيارات النفسية ولها الإتفاق على معاني " التلوم النفسي " عند أدنى إحساس بالتقصير في حق الوحدتين الأولين .

وتمكن بعمقه ولماحيته الأصيلة ، بعد أن ضنت المصادر بأخبار

الصنوبري ، أن يرشد في شعره إلى صوى رئيسة " فقد كان صديقا لكشاجم وبينهما مهادة ومطارحات شعرية ، وتدل مرثيته في الحسين على أنه كان يتشيع . غير أن أكثر شعره يتصل بوصف الرياض والأنوار والتفني بجمال الطبيعة ، والعكوف على اللذات ... (و) هو الجانب الذي يلتفت إليه الأنظار ويميزه بين شعراء عصره " (ص ٥) .

ومكنه اشتغاله بشعر كثير عزة من أن يدرسه في حياته وشعره " فأما حياته فإن الأخبار عنها تكاد تنحصر فيما أورده أبو الفرج في الأغاني ، وليس في المصادر الأخرى إلا أشياء يسيرة " ، وأما شعره فأوجز - كما يقول - في دراسته مكتفيا بملاحظات عامة تمثل صورة لما انطبع في نفسه عنه ، لأن قسما منه مازال ضائعا ، ولأن أكثر قصائده لم يكتمل بالجمع " ومن الخير أن يتأني الدارس في الحكم وهو - لا يجد بين يديه إلا صورة قد صاعت أجزاء من وسطها وأطرافها . وكل ما قلته في دراسة الشعر قد يكون قابلا للرد إذا سد النقص وظهر المفقود " (المقدمة ، ص ٧) .

لقد وقف ، في ضوء هذا المعلم العلمي المهم ، عند حياة كثير وما بقي من شعره ، فمحص في حياته بعض أخباره في مصادرها الثلاثة الرئيسة^(١) وناقش رواياتها ووقف مليا عند بعضها قبل أن يلج التفاصيل المتسيرة عن: الاسم ، والنشأة ، والثقافة ، والرجل بثينة ، وعوامل التحول ، وعزة وقصة الحب ، والتحول إلى الكيسانية ، والخروج إلى مصر والشام ، والتحول في النسب ، والتجربة الأخرى ، والأخيرة في الحب ، والإجبال ثم استئناف الشعر ، والوفاة ، والشخصية وأوصافها . وعرض في الشعر لآراء النقاد القدامى فيه ،

من ديوان الصنوبري^(٩٢)، لتكون معلما آخر يشهد على مدى اطلاع إحسان عباس على موروثنا الشعري والنثري في مختلف العصور بكشفه عن استعانة الشعراء الأندلسيين وتأثرهم بالشعراء المشاركة من القدماء والمولدين بتضمين الشعر والأمثال ومثل كثير من الأحداث التاريخية والأدبية، فضلا عن الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. وقد ألمع إلى شيء من هذا في دراسته للأعمى التطيلي حين أشار إلى أخذه من زهير والمتني وأبي العلاء (ص ٥)، لكنه لم يقنع بالإلماع، إنما أخذ يثبه في الهوامش على كل اقتباس وتضمين واحتذاء وإشارة ما كان منها إلى "حدث" أو "شخصية" معروفة بشيء ما.

لفي شعر ابن حمديس تنبيهات على أثر امرئ القيس (ص ٦٢ و ٣٩٢)، والناتفة الذهباني (٣٨٩)، والأخطل (٢٥١)، وأبي نواس (١٦٠)، وأبي تمام (١٤١)، ودعبل الخزاعي الذي يوجد لقوله:

لا تعجبي، يا سلم، من رجل ضحك المشيب برأسه فكى

صدي في قول ابن حمديس (٣٤١):

كما نظرت سلمى إلى رأس دعبل وقد عجت، والشيخ يبك ضاحك

وفي شعر الرصافي البلسي تنبيهات على تأثره بالقرآن الكريم (٨٧)، وبذي الرمة (٤٨)، وأبي تمام (٤٦)، وابن عتقاء الفزاري (١٢٥). فقلوه:

غادوا بجلبتهم مكاسة فهدت بفر تلك الحلى معسولة الخلب^(٩٣)

من قول أبي تمام^(٩٤):

يا يوم ولعة عمورية العرفت عك المني حفا مصولة الحلب^(٩٠)

والأعمى التطيلي كان أكثر الفلافة الثغالا إلى أدب المشاركة، وهو ما كشف عنه إحسان عباس ودل على تأثر الشاعر بأشعار امرئ القيس (٥٢ و ١٩٥)، وزهير ابن أبي سلمى (١١٠ و ١١٢ و ١٢٤ و ١٧٣)، وطفل القنوي (١٠)، وليد العامري (١٩٦)، ومتمم بن نويرة (٢٢٥)، ومعصن بن أوس (١٢٦)، والفرزدق (٢٣١)، وعمر ابن أبي ربيعة (٤٠ و ٢٢٥)، وأبي نواس (١٦٤)، وأبي تمام (٢٨ و ٣٧ و ٤٨ و ٢١٧)، وأبي فراس الحمداني (١١)، والمعري (٩٤ و ١٥٠)، والمتنبي (١ و ١٧٢ و ١٨٤)، كما دل على ما في شعره من إشارات إلى عدد من الشخصيات في موضوعات معينة، مثل: **دريد بن الصمة** (٢١٧)، والحطيئة (١٢٤)، ومطيع بن إياس ونخلت حلوان (٢٢٤)، والعباس بن الأحنف وصاحبه فور (٧٧)، وعلى الشعر الذي تضمن بعض الأمثال (١ و ٢٧ و ٤١ و ٨٤ و ١١٦ و ١٣١ و ١٩١ و ٢١٦)، ناهيك عما فيه من اقتباس من القرآن المجيد (٥٧) وحديث الرسول الأكرم (٨٧).

فقوله، مثلاً (ص ٤١):

هذه ششنة من أعزم وسواء من نفى أو مسن جعد

يشير إلى المثل "ششنة أعرفها من أعزم".

وعجز هذا البيت (١٢٤):

و كنت ومن أهوى - وأنت جنبها - على صبر ما يمر ولا يحلى

تضمنين لعجز بيت زهير^(٩١):

وقد كتبت من سلمى منبثاتيا علي صبر أمر ما يمر وما يحلو^(١٧)

إن هذا المتوقع من إحسان عباس الموسوعي لاسيما أن تحقيقه هذه الدواوين الثلاثة تحديدا تزامن مع الشغاله بتأليف الجزء الأول من "تاريخ الأدب الأندلسي : عصر سيادة قرطبة " الذي كتب مقدمته في الخرطوم في ديسمبر / كانون الأول ١٩٥٩ وصدر أول مرة في مارس / آذار ١٩٦٠ ، واقترن إلى حد - في ما أظن - بمدة تأليف الجزء الثاني " عصر الطوائف والمرابطين " الذي كتب مقدمته بيروت في مارس / آذار ١٩٦٢ ونشر في السنة نفسها .

ففي الجزء الأول من الكتاب بحث كامل عن " الشعر الأندلسي والتقليد لشعر المحدثين المشاركة " (ص ٩٣ - ١٠٢) ، وفي الجزء الآخر ، الذي أفاد فيه من ديوان ابن حمديس بتحقيقه هو ومن ديوان الأعمى التطيلي قبل أن يحققه ، مبحث واف عن " التطور في الشكل " أو " الصراع بين طريقة العرب وطريقة المحدثين " (ص ١٠٨ - ١١٧) .

أما الأمثال ، فكان قد أخرج فيها - بمشاركة الدكتور عبدالمجيد عابدين صديقه وزميله في جامعة الخرطوم - كتاب "فصل المقال في شرح كتاب الأمثال" لأبي عبيد البكري محققا علم ١٩٥٨ ، وكان واحدا من أهم مصادر الميداني في "مجمع الأمثال" . والكتاهان هما اللذان كان يحيل إليهما في تحقيقاته في تلك الآونة .

- ١٢ -

إحسان عباس موقن تماما في صناعة تحقيق الشعر وجمعه

أن "استخراج الشعر المتناثر في المصادر أمر لا يقف بجامع الشعر عند حد الرضا ، إذا ما يزال يقع كل يوم على جديد يضيفه" (٩٨).
 إنه ، لهذا التيقن ، مشغوف بالمعاودة والمراجعة دائما لما حقق لا في الطبعة أو الطباعات اللاحقة حسب ، إنما طالت معاودته وملاحظته بعض ما حقق في الدواوين وهي في الطبعة أو في الطريق إليها ، كشأنه في ديواني لبيد والصنوبري ، إذ ألحق بالأول زيادات وتذييلات في المقدمة والشعر والتخريج ، وصنع للآخر تكملة وذيل . وأعانه على هذين الصنيعين ما جد من مصادر في المدة التي بين الفراغ من التحقيق والبدء بالطباعة . أما ما طبع طبعة ثانية أو أكثر وهما الثمان فقط : ديوان الرصافي البلسني بطبعته الثانية (١٩٨٣) وديوان شعر الخوارج بطبعته الرابعة (١٩٨٤) ، فحدث ولا حرج .

في الأول ، أجرى تغييرا كثيرا على المقدمة (ص ٥). أما الشعر فكان عدد النصوص تسعة وخمسين (٥٩) في الطبعة الأولى ، وأضحى سبعة وسبعين (٧٧) في الثانية لاعتماد المحقق على "مصادر لم تكن متيسرة من قبل" هي التي أحدثت أيضا تعديلات وزيادات في عدد غير قليل من قصائد الطبعة الأولى (ص ٢٧) .

وفي شعر الخوارج ، كان عدد النصوص في أول طبعة متنين وسبعة وعشرين (٢٢٧) غير التي في الملحقات ، وصار متنين وثلاثة وتسعين (٢٩٣) في الطبعتين الثانية والثالثة (١٩٧٤) ، ثم وصل في الرابعة إلى ثلاثئة وواحد وثلاثين (٣٣١) غير النص (٣٣٢ . ص ٢٦٥) في الاستدراكات^(٩٩) . كل هذا فضلا عن تركيز المحقق في الدراسة على شعراء آخرين غير الذين ركز عليهم في الطباعات السابقة ، وهو ما سلفت الإشارة إليه .

وعلى الرغم من كل هذا ، فقد خلص الزميل الصديق الدكتور خليل أبو رحمة من خلال تصديده لنقد^(١٠٠) " ديوان الخوارج"^(١٠١) الذي جمعه الدكتور نايف معروف ونشره عام ١٩٨٣ بعد عام من صدور الطبعة الرابعة من عمل الدكتور إحسان عباس بغية تنقيته مما علق به من شعر لغير الخوارج ، خلص إلى أنه "قد لا يصح من إضافة الدكتور نايف إلى عمل الدكتور إحسان سوى الق قطع ذات الأرقام : ٤ و ٣١ و ٢٠٤ و ٢٤٠ و ٢٧٢ و ٢٧٣ و ٣٠١ و ٣٢١ " وتساءل بدهشة بعد أن أبان أمورا عن القطعتين (٤ و ٣٠١) : " غير أنني أفترض أن الق قطع الثماني لشعراء خوارج حقا ، فهل باسم هذه الق قطع التي يبلغ عند أبياتنا أربعين بيتا يدفع كتاب يضم أشعار حوالي مئة شاعر إلى المطبعة ١٢ ؟ أما كان من الممكن أن تجد هذه الأبيات لها مكانا بين صفحات مجلة من المجلات التي تعنى بالتراث وهي كثر ١٢ ؟

وكشف أبو رحمة عن أن كتاب نايف معروف ينقصه أربعة وعشرين نصا مما في كتاب إحسان عباس ، هي " ١٨ و ٥١ و ٩٥ و ١٤٥ و ١٧٧ و ١٩٠ و ١٩١ و ١٩٢ و ١٩٤ و ٢١٦ و ٢٢٠ و ٢٢٦ و ٢٥٦ و ٢٧٤ و ٢٩١ و ٣٢٣ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٦ و ٣٣٢ و (٣ و ٨ و ١٠ و ١١ من الملحق) " . وكان قد سأل ، بدءا ، هذين السؤالين :

- لماذا لم يعتمد الدكتور نايف كتاب الدكتور إحسان عباس في طبعته الرابعة التي ظهرت بعد صدور كتابه بسنة على الأقل؟^(١٠٢)

يا نازح الدار ، سل خيالك ينيك أن صرت كالحيال (توضيح التوضيح المخطوط) ^(١٠٦).

يبين من هذا أن الموشح رقم (١٦) مصدره دار الطراز الذي كان من مصادر الأستاذ إحسان عباس ، أما الخمسة الأخرى فمن مصادر لم يتسن له الرجوع إليها . وثمة مصادر فائتة في تخريج الموشحات المشتركة بينه وبين سيد غازي خاصة " جيش التوضيح " للسان الدين بن الخطيب ، ودار الطراز ، والوافي بالوفيات المطبوع للصفدي ^(١٠٧). لكن من الحق أن يذكر أنه أشار إلى ثلاثة موشحات لم يستطع أن يصل إلى مصادرها آنذاك ، هي : الموشح (رقم ٣ : يا نازح الدار ...) ، والموشح رقم (٢٢) الذي لم يذكر مطلعته ، بل ذكر خروجه الأعجمية :

الب دها أنست ديب دل عصره حقا ^(١٠٨)
بشعري مو المدبج وثشق الرمح شفا

وهذان الموشحان من موشحات سيد غازي السقة . أما الثالث ، وهو من " عدة المجلس ومؤانسة الوزير والرئيس " الذي نقل خروجه فقط عن المرحوم الدكتور عبدالعزيز الأهواني (ص: ت)، فلم يورده سيد غازي وقد اعتمد على المصدر نفسه .

وانفرد الدكتور محمد زكريا عناني في مستدركه " ديوان الموشحات الأندلسية " ^(١٠٩) على كتاب سيد غازي بإيراد موشح واحد جديد للشاعر من " جيش التوضيح " ^(١١٠) المطبوع للسان الدين ابن الخطيب ، و " الروضة الغناء في محاسن الغناء " المخطوط لمؤلف مجهول ، وهو من مخطوطات الخزانة العامة بالرباط ، مطلع الموشح :

يا من رمى اللوم رحدا يا الله لأنسبت دهرى
عن حب ظبي ريب أكــــــــــــــــواس ... !

أما القراءات الإجتهدية لما لم يكن واضحا في مخطوط الديوان
وما قد يكون بدائل لها ، فأظهرها الآتي :

- ص ٢٥٧ (الموشح ٣) - الدور الثاني :

مل بنات قبلي هل تمزى وتفر
لا أقول " مــــــــي " " ما بكائي سر "

في الهامش " في الأصل : يا بكاي . وعلى هذا فقد تقرأ : يا
بكا يأسر " .

وفي " ديوان الموشحات الأندلسية " (١ : ٢٥٤) :

مل بنات قبلي هل تمزى وتفر
لا أقول حــــــــي بما يكاء بما مهر
حمد إليك لبي ليس ينفع الحمر

ومطلع هذا الموشح

أنا والجمال وهم وما اختاروا

- ص ٢٥٩ (الموشح ٤) - الدور الأخير والخرجة :

لا أكتم الحسب بعد قد ضقت ذرعا بكمه
لا رق لي مــــــــن أود إن لم أصرح عن اسمه
قل للرفيب سأحسدو " برده " أو برغمه

إذا دخلت الحنيه ، فاجنح إلى حورها العين ، واخصص
"هادي" تحية عبدالملك بن [ذنين].

ثمة ثلاثة هوامش :

الأول ، عن " برده " : " هذا في الأصل ، ولعلها : برأيه " .
وهي في المصدر الآخر " برده " (١ : ٢٥٨) .

الثاني ، عن " بأذن " : كذا ، ولعلها بأذن . إنما لكذلك في " ديوان الموشحات " .

والأخير ، عن " ذنين " : غير واضحة في الأصل . لكن الاسم هو " مرتين " في المصدر الآخر ، فيكون الاسم كاملاً " عبدالمملك بن مرتين " .

- ص ٢٦١ (الموشح ٦) - القفل الثاني :

امتنع النوم ، وخط المسار ، ولا لقرار
طرت ، ولكن لم أعده مطار

في الهامش عن " الفصن الثاني من القفل " هذا الشطر في الأصل شديد الاضطراب ، فلم أستطع أن أقرأه . وهو في " ديوان الموشحات الأندلسية " (١ : ٢٦١) .

" طرت ، ولكن لم أصادف مطار " (١١)

- ص ٢٦٢ (الموشح ٦ كذلك) - الدور الثالث :

أهلاً ، وإن عرض لي للمنون
علمني كيف أسى الظنون
يا قسوة يحسبها الصب لبن

في الهامش : " هنا كلمات غير واضحة ، ولعلها أن تقرأ :
فما يسر ما تصون الجفون " لكن ما في المصدر الآخر " بعاس الأعطاف
ساجي الجفون " (١ : ٢٦٢) .

- ص ٢٨٩ (الموشح ٢٢) - السمط الأخير من القفل الأخير :

فقلت انخضاعاً " ما قال قيس لعبه :

أما أنا حيي ...

في المصدر الآخر رواية أخرى "مافال قيس ليلة" (١ : ٣١٦)، وهي ألصق لاقتراح اسم قيس بليلي عادة .

وفي ديوان الصنوبري ، استترك أستاذنا - بعد الفراغ من طبع الديوان - في " ملحق " (ص ٥٧١ - ٥٧٦) نصوصا عشر عليها في النسخة - المخطوطة - آنذاك - من كتاب " الأنوار ومحاسن الأشعار " لأبي الحسن الشمشاطي ، وخرج الأقطار (١ - ٢٤) من الأرجوزة (٧٢) ، وذكر بعض الاختلافات (ص ٥٧٦). غير أنني وجدت ثلاثة أبيات (٢٨ - ٣٠) من العينية الطويلة (رقم ٢٨٦ / ص ٣٤٢) في " الأنوار " المطبوع (ص ١٩٦) لم تذكر في تحريرها في الديوان

والأهم أن ثمة ثلاثة استدراكات على الديوان ، وهذا من الأمور المتوقعة والمتوخاة في ديوان لم يصل إلينا كاملا :

(١) التمة ديوان الصنوبري^(١١٢) للطفي الصقال ودرية الخطيب اللذين كانا يعملان على ديوان الصنوبري ، لكن عمل الدكتور إحسان عباس صدر قبل أن يندفعا بعملهما إلى الطبع، فاكتفيا - والحال هذه - بنشر التمة مشفوعة بمقدمة موجزة عن الشاعر .

تضم التمة أربعة وخمسين (٥٤) نصا تعدادها مئة وخمسة وستون (١٦٥) بيتا ، فضلا عن ثلاثة (٣) نصوص منسوبة إلى الشاعر وعددها تسعة (٩) أبيات فقط . وكلها لم ترد في الديوان ولا تكملته، وقد أفادا كثيرا من " الروضيات "^(١١٣)

التي جمعها الشيخ محمد راغب الطباخ . ويتضمن جهدهما ، كذلك ، تخريج ما لم يخرج من شعر الصنوبري في الديوان والتكملة (ص ٧٣ - ٨٩) .

(٢) بعض ما لم ينشر من شعر الصنوبري^(١١٤) لضياء الدين الخيدري . يضم ستين (٦٠) نصا مجموع أبياتاً متنان وتسعة وخمسون (٢٥٩)، اعتمد فيه على مخطوط "ديوان الأدب" لعمود بن شهاب الدين الحفاجي المتوفي عام ١٠٦٩هـ ، ومخطوط "الرائق" وهو مجموعة في مدح النبي (صلى الله عليه وسلم) وآله ومرائهم جمع أشعارها السيد أحمد العطار المتوفى سنة ١٢١٥هـ ونصوص هذا المسترك ليست في الديوان وتكملته ، ولا في التمية .

(٣) المسترك في ديوان الصوبري ، لنوري القيسي وهلال ناجي في كتاب "المسترك على صناع الدواوين"^(١١٥) ويشتمل على خمسة وثلاثين (٣٥) نصا في مئة وستة عشر (١١٦) بيتا . وهي نصوص جديدة لم تنشر من قبل في ديوان الشاعر وتكملته ولا في المستركين الأول والثاني .

عدد الأبيات المستركة ، إذا ، في المستركات الثلاثة خمسمئة وأربعون (٥٤٠) بيتا خلا المنسوب ، وهو عدد جيد . ولقد أخبرني أستاذنا - حفظه الله ومد في عمره - أنه اطلع على المستركات الثلاثة ، وكانت في متناول يده وهو يعيد النظر في الديوان الذي يفترض أن توشك طبعته الجديدة أن تصدر وفيها زيادات من كل ما جد وتيسر من شعر الشاعر بعد الطبعة الأولى .

الهوامش

- ١) تحقيق التراث - لقاء معه : مجلة الفصيل - السعودية . السنة ٣ - العدد ٢٨ أيلول ١٩٧٩ .
- ٢) نشرت بعنوان " العرب في صقلية " دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩
- ٣) طبع ثالثة بدار الشروق (بيروت والقاهرة) عام ١٩٨٣ .
- ٤) صدرت طبعة مصورة منه بالكويت أيضا عام ١٩٨٤ ، هي التي اعتمدتها هنا .
- ٥) طبع طبعين آخرين بدار الثقافة نفسها عام ١٩٧٤ ، وطبعة رابعة بعنوان " ديوان شعر الخوارج " بدار الشروق (بيروت والقاهرة) عام ١٩٨٢ .
- ٦) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سبادة قرطبة . دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ . المجلدات ملحقان بالكتاب ولم يشرأ قبل ذلك التاريخ .
- ٧) وليات الأعيان ٧ ٨٩ - ١٠٧ دار صادر - بيروت ١٩٧٨
- ٨) معجم الأدياء ٧ ٢٩٢٨ - ٢٩٣٩ دار المغرب الإسلامي - بيروت ١٩٩٣ .
- ٩) ديوان شعر الخوارج ، ص ٦ (ط ٤)
- ١٠) ديوان الرصافي البلسي - المقدمة ، ص ٢٦ (ط ٢)
- ١١) المقدمة ، ص ٢٥
- ١٢) و١٣) غربة الراعي ، ص ٢١٧ - ٢١٨ ، دار الشروق - عمان ١٩٩٠ .
- ١٤) نشر البحث بعنوان " الأدب في الأندلس والمغرب " في كتاب " الأدب العربي في آثار المدارس " (ص ٢٥٤ - ٢٩٠) . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٦ .
- ١٥) غربة الراعي ، ص ٢٢٢ .
- ١٦) الأدب العربي في آثار المدارس ، ص ٢٥٦
- ١٧) المقدمة ، ص ١٣ - ١٤ .
- ١٨) المصدر نفسه ، ص ١٦ .
- ١٩) راجع منشورات إحسان عباس في " دراسات عربية وإسلامية " مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين تحرير وئاد القاطني الجامعة الأمريكية - بيروت ١٩٨١
- وكان حريا بلجنة كتاب " في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس " (دار صادر ودار الغرب الإسلامي - بيروت ١٩٩٧) وأنا فيهم؛ أن تجد نشر قائمة منشورات إحسان

عباس مصنفه إليها ما جد بعد صدور الكتاب التذكاري الأول ، لا أن تكفي بالذي انكتب على جانب صغير من الغلاف ١

(٢٠) فوات الوفيات - المقدمة - ١ دار صادر - بيروت ١٩٧٣ .

(٢١) أشاد إحسان عباس بمشيل أماري وأثنى عليه وعلى جهوده العلمية في " العرب في صقلية ص ٥ - ٦ ، وفي الأدب العربي في آثار النارسين ، ص ٢٥٧ .

(٢٢) العرب في صقلية - المقدمة ، ص ١١ .

(٢٣) الديوان - تجميع على المقدمة ص ٤١ - ٤٢ .

(٢٤) الديوان - المقدمة ، ص ٥ .

(٢٥) طبع المجلد الأول منه بالتصوير في سلسلة منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، التي يصدرها فراد مزكين فرانكفورت - ألمانيا ١٩٨٦ وكان قصاله كبير فيه ٧ ص ٢٥٧ عما يذكره إحسان عباس .

(٢٦) لسان العرب - دون

(٢٧) النظر ، كذلك . حرية الراعي ، ص ٢١٣ .

(٢٨) ديوان كبير - المقدمة ص ٦ .

(٢٩) ديوان شعر الخواارج ، ص ١٥ (مقدمة الطبعة الثانية)

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٧

(٣١) يعرف إحسان عباس أنه جاز هذا المفهوم في فترة الخروج أيام علي - كرم الله وجهه - في قصيدة لراسبي من أهل حروراء ، وفي مقطوعتين واحدة لزيد الراسبي والأخرى لمسلم بن يزيد الظفري . لأنها " تدل على فترة التردد قبل الخروج النهائي على علي " (ديوان شعر الخواارج ، ص ٤١ - ٤٢) .

(٣٢) الديوان - المقدمة ، ص ٧ .

(٣٣) ديوان شعر الخواارج ، ص ١٧ .

(٣٤) حرية الراعي ، ص ٢١٣

(٣٥) الأدب العربي في آثار النارسين ، ص ٢٥٩ - وتاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين - المقدمة ، ص ٥ - ٦ .

(٣٦) العرب في صقلية - المقدمة ، ص ٥ - ٦ و ١٣ .

(٣٧) وداد القاضي : مقدمتها على كتاب " دراسات عربية وإسلامية " ، ص ط .

٣٨) إحسان عباس ديوان كشاجم : تقييم وإضافة . مجلة المورد - بغداد . المجلد ٥ - العدد ٢ / صيف ١٩٧٦ ، ص ٢٨٢ .

٣٩) غربة الراعي ، ص ١٨٠ .

٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٨٦ .

٤١) نشرة في مجلة الطاقة - القاهرة العدد ٥٩٥ - ١٩٥٠ ، وأعيد نشره في " من الذي سرق النار " خطرات في النقد والأدب " . جمع وداد القاضي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ .

٤٢) نشره في " الأبحاث " - العدد ٤ / ١٩٥٥ ، وأعيد نشره في " من الذي سرق النار " .

٤٣) من الإنصاف أن أذكر أن إحسان عباس قال في الطبعة الأولى من ديوان الشاعر عن النجم " فلما أذكر جملة في هذا المقام ذكر عرفان وتقدير ، وأشكر له هذه اليد ، وأعيد بما تجنى من عنقه العظمي وسماحه " . وأنهى على هذا في الطبعة الثانية ، لكنه قال في المصاحف (ص ٢٦) . " هذه كلمة إنصاف كتبها - يوم كتبها - لأحد كانت ذليلة في جبهه . وعليها أن تصمت بكلمة الإنصاف هذه دون أن نرى بما تحدثه الأيام من تغير في أخلاق الناس وأحكامهم " .

٤٤) غربة الراعي ، ص ٢١١ - ٢١٢ .

٤٥) المصدر نفسه ، ص ٢٢٣ .

٤٦) وداد القاضي مصغر سابق ، ص ١٤ .

٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٤ .

٤٨) مجلة الأبحاث - الجامعة الأمريكية ، بيروت . السنة ١٤ - ج ٣ / أيلول ١٩٦٦ ، ص ٤٠١ - ٤٠٧ .

٤٩) و٥٠) مجلة الأبحاث السنة ١٥ - ج ٣ / أيلول ١٩٦٢ ، ص ٥٢١ - ٥٢٣ والرغمي هو أبو الحسن علي بن محمد بن علي بن محمد الرعيني الإشبيلي المعروف بابن الفخار (٥٩٢ - ٦٦٦هـ) .

٥١) و٥٢) مجلة الأبحاث . السنة ٢٣ - الأجزاء ١ - ٤ كساتون الأول ١٩٧٠ ، ص ٩١ - ٩٢ .

٥٣) مجلة المورد - بغداد المجلد (٥) - العدد (٢) صيف ١٩٧٦ ص ٢٨١ - ٢٨٩ .

٥٤) ديوان ابن مقبل مجلة الأبحاث ، مصدر سابق . ص ٥٢٣ .

٥٥) غربة الراعي ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

٥٦) كان من رأي لجنة تحقيق التراث ومناهجهم أن يبه الخلق على ما يشك في صحته في الحاشية

- وبلغت ما يراه صحيحاً في المتن إلا أن يحاطه شيء من تردد أو يغلظه جلال مكانة المؤلف ،
فحينئذ يترك المتن على حاله ويقترح ما يراه في الحاشية (مجملة التراث العربي - دمشق . السنة
١) ، العدد (٣) تشرين الأول ١٩٨٠ ، ص ٢٣٠ .
- ٥٧) مجلة الباحث ، مصدر سابق . ص ٥٢٣ .
- ٥٨) معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ١٤٩ . مكتبة لبنان - بيروت ١٩٨٠ .
- ٥٩) المغرب من الكلام الأعجمي ، ص ٣٢٦ . تحقيق أحمد محمد شاكر . طبعة الأملست - طهران
١٩٦٦ .
- ٦٠) لسان العرب - .
- ٦١) القاموس المحيط - ، (فصل الواو - باب الباء) .
- ٦٢) المغرب من الكلام الأعجمي ، ص ١٣٧ .
- ٦٣) معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ٥٢ .
- ٦٤) حققه صالح مهدي العزاوي وصدر في منشورات وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٦ .
- ٦٥) هذا من الطبعة الثانية ، في حين أنها كانت بعد رقم النص في الطبعة الأولى .
- ٦٦) من الصعب أن يُنسب في شعر الخوارج إلى ما أحله فايز ترحيني على الطبعة الرابعة بقوله " يحار
القارعيه في المنهج الذي اتبعه المؤلف (كذا) في تعداد شرايعه ضمن " القسم " الواحد، كما
يحار في المنهج الذي اتبعه في تلخيص الآيات الشعرية والمقطعات للشاعر الواحد ، إذ أنه لم يتبع
الترتيب الألفبائي ، ولم يتبع الترتيب الزمني كونه لم يشر إلى تاريخ وفاة الشعراء ، فضلاً عن
أنه أثبت شعراً لشعراء خوارج مجهولين لما يستحيل معه اتباع الترتيب الزمني " (ديوان شعر
الخوارج . مجلة الفكر العربي . السنة ٤ - العدد ٢٦ / آذار ١٩٨٢ ، ص ٢٥١) .
- ٦٧) مجلة المورد ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢ .
- ٦٨) هي القصائد ذوات الأرقام ١١ و ٢٧ و ٢٨ و ٣١ ، وتفاوتت أطوالها بين ٢٠ و ٢٩ بيتاً .
- ٦٩) ديوان القاضي الفاضل . مجلة الباحث ، مصدر سابق . ص ٤٠٢ .
- ٧٠) الأدب العربي في آثار الدارسين ، ص ٢٦٨ .
- ٧١) المصدر نفسه ، ص ٢٦٩ .
- ٧٢) ديوان القتال - المقدمة ، ص ٥٤ .
- ٧٣) ديوان كثير عزة - المقدمة ، ص ٦ .
- ٧٤) عنوانه الكامل " مضاهاة أمثال كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب " . استخراج أبي عبد الله
محمد بن حسين اليمني . تحقيق محمد يوسف نجم . دار الثقافة - بيروت ١٩٦١ .

٧٥) عنوانه الكامل " وقعة صلين " ومؤلفه نصر بن مزاحم المقرئ : تحقيق عبدالسلام هارون . القاهرة ١٣٨٢هـ .

٧٦) كتاب الفصح لأحمد بن أعمم الكوفي (٨ أجزاء) حيدر آباد - الدكن ١٩٦٨ .

٧٧) ديوان شعر الخوارج ، ص ١٢ .

٧٨) المصدر نفسه ، ص ١٣ .

٧٩) صائب : هو السائب بن حكيم السدوسي . رمل عاج : مكان في البادية . متالع : ماء في شرفي الظهران .

٨٠) ديوان ذي الرمة ٢ : ١٢٨٤ . تحقيق عبدالقدوس أبو صالح . دمشق ١٩٧٣ . الأزام : الظباء البيض . فوضى : معشقة . تذكى : توفد .

٨١) ديوان ذي الرمة ٢ : ٧٨٦ . الوقائع جمع وقعة : مكان صلب يمسك الماء بالنفرة .

٨٢) في الديوان ثبت بالأبيات المغيرة القوالي (ص ٥١١ - ٥١٧) .

٨٣) لم أجد البيت في ديوان ذي الرمة .

٨٤) ديوان ابن مقبل . الباحث ، مصدر سابق ، ص ٥٢٣ .

٨٥) عدل المحقق إلى هذا النسخ في الديوان في الطبعة الثانية ، في حين كان البيت بعد المقدمة مباشرة تبعاً لأعلام المؤلفين غير المرتبة ترتيباً هجائياً في الطبعة الأولى .

٨٦) من مثل مقدمته عن ابن حنكآن وكتابه وفيات الأعيان (٧ : ٥ - ٨٨) ، ومقدمته عن يساقوت وكتابه معجم الأديباء ٧ : ٢٨٧٥ - ٢٩٢٨ .

٨٧) النظر : ديوان كبير عزة . ص ١١٨ و ١٦٤ مغللا .

٨٨) الحرف " ق " يرمز إلى قصيدة .

٨٩) كان المرحوم الدكتور نوري حمودي القيسي والأستاذ هلال ناجي قد نشرتا كل نصوص ملكية في استلزامهما على الطبعة الثانية من " شعر الخوارج " في واحدة من حلقات ما وصماه " المستدرك على صناعات الدواوين " بغداد التي امتدت من ١٩٧٤ حتى ١٩٨٦ عن مخطوطة " أشعار النساء " للبرزباني قبل أن ينشر هلال ناجي والدكتور سامي مكي العاني الكتاب محققاً (بغداد ١٩٧٦) هو الذي أخذ عنه الدكتور إحسان عباس أشعار ملكية . وأعيد نشر الاستدراك في كتاب " المستدرك على صناعات الدواوين " (١ : ٢٣٧ - ٢٤٠) للقيسي وناجي (الجميع العلمي العراقي - بغداد ١٩٩٣) .

٩٠) المصادر هي : قصة كبير وعزة ، وكتاب " أخبار كبير " لأسحق بن إبراهيم الوصلبي الذي لم يصل منه إلا نصف ، وما في كتابي الزبير بن بكار " أخبار كبير " و" إشارة كبير على الشعراء " ، وهما لما لم يصل إلينا ، وكان جل اعصاد أبي الفرج عليهما .

